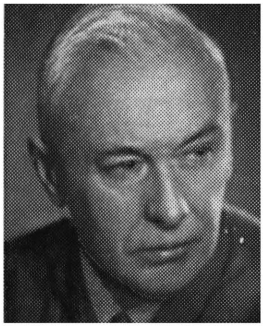
Искусство кино

11 1976

ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 70-летием

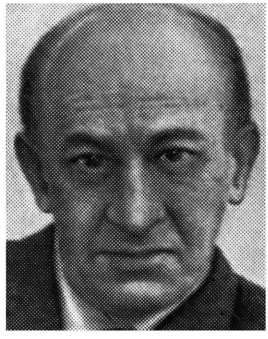
Кармена Романа Лазаревича, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, народного артиста СССР, режиссера - документалиста, создателя фильмов «Испания», «Разгром немецких войск под Москвой», «Ленинград в борьбе», «Сталинград», «Орловская битва», «Берлин», «Суд народов», «Повесть о нефтяниках Каспия», «Вьетнам», «Утро Индии», «Пылающий остров», «Великая Отечественная», «Пылающий континент», «Чили. Время борьбы, время тревог», «Камарадос. Товарищи», «Сердце Корвалана» и многих других

с 70-летием

Ошуркова Михаила Федоровича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, кинооператора и режиссера, принимавшего участие в съемках документальных фильмов «Москва сегодня», «Наш Горький», «День нового мира», «Наш Серго», «День войны», «Победа на Правобережной Украине», «Освобожденная Чехословакия», «Освенцим», «Пять колец над Римом», «Служу Советскому Союзу» и многих других

с 60-летием

Сизова Николая Трофимовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, заместителя Председателя Госкино СССР, Генерального директора киностудии «Мосфильм», автора романов «Трудные годы», «Наследники» (по которому поставлен пятисерийный телевизионный художественный фильм), повестей «Сердца беспокойные», «Арбат и Селенга», а также многих других произведений



с 50-летием

Евстигнеева Евгения Александровича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «9 дней одного года», «Им покоряется небо», «Верьте мне, люди», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Чайковский», «Обвиняются в убийстве», «Странные люди», «Старики-разбойники», «Семнадцать мгновений весны» и других

Искусство кино

11/1976

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Савицкий Н. В.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Синельников В. Л.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Художественные редакторы
Петрова Э. С.,
Седова М. К.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
И. Костолевский в фильме «Весенний призыв» (режиссер П. Любимов, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

Содержание

Современность и экран

3 Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IV Международного кинофестиваля в Ташкенте

4 Руй Дуатре де Корвалью, 5 До Кьем, 6 Раму Кариат, 7 Энрике Пинеда Барнет, Оссама Малкони, 8 Малик Каюмов, 9 Кадзуо Ямада — «Приветствие Л. И. Брежнева сообщило нам новый мощный импульс»

Новые фильмы

10 Александр Марьямов — От призыва до присяги
18 Т. Иенсен — Фильмы без адреса
26 Лев Рошаль — Петр Мартынович, кино и время
31 Е. Михайлов — Увлекательное путешествие в незнакомый мир

Клуб молодых

34 Дискуссия между зрителями и режиссером фильма «На край света» Р. Нахапетовым — Что ты возьмешь с собой в дорогу?

Теория и история

51 Дискуссия в редакции журнала «ИК» — Методологические проблемы советского киноведения

Интервью между съемками

102 А. Митта — Когда оживают гравюры

Из творческого опыта

106 И. Хейфиц — Мой автор — Чехов

За рубежом

117 Ирина Рубанова — Диктатура фаворитов и творчество актеров
137 Г. Богемский — Комедия по-итальянски

Сценарий

155 Э. Брагинский — Почти смешная история

Памяти товарища

191 Роман Кармен — Преданность искусству
192 М. Литвяков — Мы считаем себя копалинцами

Iskusstvo Kino

Cinema Art

The Time and the Screen

The Greeting of the First Secretary of the Central Commettee of the CPSU L. I. Breznev to the Participants and Guests of the IV International Film Festival in Tashkent (p. 3)

Ruj Duatre de Corvaliu, Do Kiem, Ramu Kariat, Enrike Pineda Barnet, Ossama Malkony, Malik Kajumov, Kadsuo Jamada — The Participants of the Festival Speak... (p 4).
The Response of the Participants of the IV International Film Festival in Tashkent to the Greeting of the First Secretary of the Central Commettee of the CPSU L. I. Breznev

New Films

Alexandr Mariamov — From the Call-up to the Oath (p. 10).
Review of the film «The Spring Call-up» (M. Gorky Film Studio, 1976)

Tatiana Jensen — Films Without Adress (p 18)
Review of the films «Lost and Fund» (1976), and «waiting for the Miracle» (1975), M. Gorky Film Studio.

Lev Roshal — Piotr Martynovich, Cinema and the Time (p. 26).
Review of the film «Piotr Martynovich and the Years of the Great Life» («Mosfilm», 1974)

Evgeny Mihailov — The Fascinating Adventure to the Unknown World (p. 31).
Review of the film «The Close and Far World» («Lennauchfilm», 1976)

The Club of the Young

What Will You Take With You? (p. 34).
Discussion of the film «To the End of the World», directed by Rodion Nahapetov.

Theory and History

Discussion in «IK»: Methodological Problems of the Soviet Film Criticism (p. 51)
About the theoretical conference, in which the prominent Soviet critics took part.

Interview at the Shooting Site

Alexandr Mitta — When the Prints Come to Life (p 102).
Reporting from the shots of the film «Arab of Piotr the Great»

From the Artistic Experience

Iosif Heifits — My Author — Chehov (p. 105)
The prominent director Iosif Heifits writes about his work on the film «Lady with the Dog».
(Beginning see in «IK» N10)

Abroad

Georgy Bogemsky — Comedy in the Italian Manner (p. 137).
Article about the evolution of the Italian comedy
(Beginning see «IK» N10)

Irina Rubanova — The Dictatorship of the Favourits and the Creative Work of the Actors (p. 117).
Article about the popular French actors.

Script

Emil Braginsky — A Story Almost Funny (p. 155).

In Memoriam

Roman Karmen — Devotion to Art (p. 191).

Mihail Litviakov — We Consider Ourselves Kopalin Pupils (p. 192)
Articles are devoted to the memory of the prominent Soviet documantalist Ilia Kopalin.

© Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции. 125319 Москва, ул Усиевича, 9. Тел 151-02-72 Сдано в набор 28/VIII 1976 г. А01805 Подп к печати 20/X 1976 г Формат бумаги 70×90¹/₁₆ Печ л 12, усл п. л. 14. Тираж 50 000 экз. Заказ 1975. Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов Московской области.

Участникам и гостям IV Международного кинофестиваля в Ташкенте

Сердечно приветствую участников и гостей IV Ташкентского кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Девиз фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов» наиболее полно отвечает духу нашего времени. Искусству кино, если художник правдиво и талантливо выражает передовые идеи, думы и чаяния своего народа, принадлежит большое место в духовной жизни общества, оно становится активной преобразующей силой.

XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза вновь убедительно подтвердил неизменную солидарность нашей партии и государства с борьбой народов за свободу и независимость, искреннее желание укреплять дружественные отношения со всеми странами, в том числе со странами Азии, Африки и Латинской Америки. В современных условиях, когда разрядка напряженности стала ведущей тенденцией в международных отношениях, кино призвано играть особо важную роль в деле культурного обмена, сближения народов, противодействия силам международной реакции.

Ташкентские международные встречи деятелей кино оказывали в прошлом и несомненно окажут в будущем положительное влияние на консолидацию сил кинематографистов в борьбе за мир, свободу народов и социальный прогресс.

Желаю участникам фестиваля новых творческих успехов.

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Приветствие Л. И. Брежнева сообщило нам новый мощный импульс»

Слово участникам Ташкентского киносмотра

Руй Дуатре де Корвалью,
режиссер (Народная Республика Ангола)

«В современных условиях, когда разрядка напряженности стала ведущей тенденцией в международных отношениях, кино призвано играть особо важную роль в деле культурного обмена, сближения народов, противодействия силам международной реакции», — заявил в своем приветствии IV Ташкентскому фестивалю Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев. Вдумаемся в эти мудрые слова.

Еще совсем недавно именно «силы международной реакции», силы империализма, с помощью расистов ЮАР пытались задушить нашу молодую республику. Но массы трудящихся, мобилизованные Народным движением за освобождение, получившие помощь Советского Союза и других стран социалистического содружества, выполнивших свой интернациональный долг, обеспечили коренной перелом в ходе военных действий, разгромили расистов и марионеточные организации ФНЛА и УНИТА, полностью разоблачившие свою роль агентуры империализма.

Премьер-министр нашей страны Лопу ду Насименто отмечал, что ни одна страна не может построить социализм без помощи Советского Союза. Советским людям всегда было присуще чувство солидарности с другими народами. На протяжении всей нашей вооруженной борьбы мы получали помощь со стороны СССР, без которой наша победа была бы невозможной.

Как огромную помощь советских коллег рассматривают ангольские кинематографисты проведение Ташкентских фестивалей, в которых принимают участие даже те страны, что не имеют пока своего развитого кинематографа. Огромной творческой школой стал для нас IV Ташкентский — первый фестиваль, на который смогли приехать представители новой свободной Анголы.

Кинематографисты нашей страны сделали немало для освобождения своей родины, для того, чтобы она могла носить гордое прекрасное имя — Народная Республика. Автомат и кинокамера... С ними не расставались в трудные для страны дни наши операторы. В грохот боя врывались и «очереди» съемочного аппарата, чтобы запечатлеть на пленке летопись страны, рассказать людям, как рождалась республика, как отстаивала свои завоевания. Когда 15 лет назад Народное движение за освобождение Анголы подняло народ на вооруженную борьбу, фронтовые кинооператоры стали в один строй с бойцами. Отснятые кадры складывались в фильмы, которые показывали в отбитых у врага деревушках и городах: они разъясняли людям задачи борьбы, которую вели патриоты.

В стране, пережившей пятисотлетнюю колониальную ночь, в стране, где более 90 процентов населения неграмотно, роль кинематографа трудно переоценить. Под воздействием пропаганды средствами кино сотни новых бойцов встали на путь вооруженной борьбы, поняв ее благородные цели.

С участием нашей страны в Ташкентском

киносмотре я связываю большие надежды. Нам остро необходим сегодня творческий обмен с кинематографистами других стран. В первую очередь нас интересует опыт мастеров экрана Страны Советов, первого социалистического государства. Широкое интернациональное представительство Ташкентского форума, его по-настоящему дружественная атмосфера, возможность встреч с представителями искусства почти из ста стран мира чрезвычайно важны для нас. Участие в таком фестивале обогащает, дает новые силы для создания фильмов, нужных народу.

До Кьем,

глава делегации
(Социалистическая Республика Вьетнам)

За время, отделяющее третий Ташкентский фестиваль от нынешнего, в жизни вьетнамского народа произошло одно из самых значительных событий в его истории: 30 апреля 1975 года стремительным натиском патриотов был сметен с лица древней земли Вьетнама антинародный сайгонский режим. Партия трудящихся Вьетнама, опираясь на свои силы и на бескорыстную помощь социалистических стран, навсегда избавила свою родину от американских агрессоров и их марионеток.

«XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза вновь убедительно подтвердил неизменную солидарность нашей партии и государства с борьбой народов за свободу и независимость...» — отмечал товарищ Л. И. Брежнев в своем приветствии участникам и гостям IV Ташкентского киносмотра.

Нам, вьетнамцам, особенно дорога эта мысль Генерального секретаря ЦК КПСС. Солидарность в борьбе... Она помогла нам в тяжелые военные годы, когда на нашу мирную землю падали бомбы, когда во Вьетнаме горели деревни и города, гибли люди. Этого мы никогда не забудем.

Наши прошлые и нынешние победы, равно как и будущие свершения на пути строительства социализма, в объединении Вьетнама, неразрывно связаны с великой дружбой и братской солидарностью с Советским Союзом.

В этом году мы приехали в Ташкент с особо радостным чувством. Недавно в нашей стране прошли выборы в Национальное собрание единого Вьетнама. Отдавая голоса за лучших представителей народа, наши люди праздновали день исторического возрождения своей многострадальной, израненной войной страны. На политическую карту мира вьетнамский народ с гордостью внес новое название своей страны — Социалистическая Республика Вьетнам — с населением в 50 миллионов человек. И эти фестивальные дни, наполненные дружескими встречами, приветливыми улыбками, — словно продолжение нашего праздника.

Ташкентский фестиваль привлекает всех честных художников, сознающих свою ответственность перед обществом, понимающих, как много может сделать искусство для социального и духовного прогресса человечества, как велика роль кино в сегодняшней битве идей, в борьбе против империализма, колониализма и неоколониализма.

Как задачу первостепенной важности рассматривают наши кинематографисты создание фильмов, посвященных строительству социализма, человеку возрожденного, свободного и единого Вьетнама. При этом они опираются на опыт советских кинематографистов, видя в творчестве своих друзей пример беззаветного служения своему народу.

Многие лучшие работы советских мастеров экрана хорошо знакомы вьетнамскому зрителю. Глубоко символичен такой факт. Вскоре после освобождения Южного Вьетнама стены зданий Сайгона, хранящие горькие меты войны, следы пуль и осколков, запестрели яркими афишами советских фильмов: «Ленин в Октябре», «Броненосец «Потемкин», «Педагогическая поэма», «Освобождение». Вышли на экраны города и другие советские картины. Вслед за отрядами патриотов, принесших народу освобождение, на землю свободной страны вступил кинематограф первого в мире социалисти-

ческого государства, кинематограф, помогавший нам в бою и в труде. В Ташкент мы привезли слова благодарности, которые посылают советским кинематографистам вьетнамские зрители, весь наш народ.

Раму Кариат,
режиссер (Индия)

Для всех участников и гостей IV Международного кинофестиваля в Ташкенте яркое, мудрое приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, обращенное к нам, кинематографистам, борющимся за мир и социальный прогресс, явилось большой честью. Оно придало нашей встрече характер важного общественного форума, воодушевило кинематографистов стран «третьего мира» на решение новых задач, поставило перед нами новые цели, напомнило о высокой гражданской ответственности художника. Мне наиболее близко то место в приветствии Л. И. Брежнева, где говорится о роли искусства в жизни общества: «Искусству кино, если художник правдиво и талантливо выражает передовые идеи, думы и чаяния своего народа, принадлежит большое место в духовной жизни общества, оно становится активной преобразующей силой».

Особенность Ташкентского кинофестиваля, привлекающая к нему всех честных, прогрессивных мастеров экрана стран Азии, Африки и Латинской Америки, состоит именно в стремлении его организаторов предоставить слово тем художникам, кто отражает в фильмах актуальные проблемы своих стран и международной жизни, для кого девиз фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов» является девизом собственного творчества.

Развивающиеся страны, к которым принадлежит и Индия, осуществляя программу социальных преобразований, стараются совместить экономические реформы с большой работой по воспитанию народных масс, по привлечению их к активной общественной деятельности. Естественно, что эта работа немыслима без участия деятелей культуры и искусства.

Я не представляю себе задачи более важной и более благородной, чем та, что стоит перед художниками наших стран, сознающими свою ответственность за духовное здоровье и социальное будущее своих соотечественников.

Все фильмы, поставленные мною, посвящены жизни простых людей. Их заботам, их думам, их чаяниям. У нашей страны много экономических, социальных, религиозных, политических проблем, каждая из которых в конечном счете отражается на повседневной жизни простого человека. Именно поэтому я стараюсь делать фильмы не вполне традиционные для индийского кино, в котором все еще превалируют развлекательные штампы. Хорошие традиции надо всячески поддерживать и развивать, с плохими нужно бороться, используя все имеющиеся в арсенале художника выразительные средства. Надо отметить, что все большее и большее число художников Индии отходит от примитивного понимания национальных традиций как средства для достижения коммерческой выгоды.

В Ташкенте мне довелось увидеть много фильмов моих коллег из стран Азии, Африки и Латинской Америки. Собранные вместе, они являют волнующую картину борьбы народов за мир, за свободу и независимость, за лучшее будущее. Замечательно, что существует такой фестиваль, на котором кинематографисты развивающихся стран могут встретиться друг с другом, познакомиться, обсудить общие проблемы, показать свои работы. Этот грандиозный форум способствует укреплению международной солидарности прогрессивных кинематографистов мира, является для них школой профессионального мастерства, демонстрирует их роль в социальном преобразовании мира.

Приветствие Л. И. Брежнева участникам и гостям IV Ташкентского киносмотра сообщило новый мощный импульс усилиям прогрессивных кинематографистов, стремящихся внести свой вклад в социальный прогресс человечества.

Энрике Пинеда Барнет,
режиссер (Республика Куба)

Я очень хорошо помню приветствие, с которым обратился Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев к участникам и гостям III Ташкентского кинофестиваля. Мне не довелось быть тогда в Ташкенте, но когда я читал это послание, опубликованное в кубинских газетах, меня охватило чувство гордости за свою работу, чувство сопричастности к великому делу борьбы за свободу народов. Особенно остро я ощутил тогда, какое огромное значение придают Коммунистическая партия Советского Союза, Советское правительство искусству кино. Каждый кинематографист хорошо знает знаменитые ленинские слова: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино», и, приезжая в Ташкент, мы понимаем, что принципы отношения к этому искусству, заложенные основателем Советского государства, сегодня нашли свое глубокое развитие в вашей великой стране, в деятельности Коммунистической партии Советского Союза.

В этом году Генеральный секретарь ЦК КПСС вновь обратился к участникам и гостям Ташкентского кинофестиваля.

Нынешнее приветствие Л. И. Брежнева исполнено для нас особого смысла — начиная с этого года страны Латинской Америки принимают участие в официальной программе киносмотра в Ташкенте. И сам фестиваль отныне стал называться кинофестивалем стран Азии, Африки и Латинской Америки. Участие кинематографа нашего континента в этом важнейшем кинематографическом форуме не просто расширяет географию и увеличивает количество стран — участниц ташкентских встреч, но придает им еще больший авторитет. Я рад, что латиноамериканские кинематографисты получили возможность участвовать в одном из самых представительных международных киносмотров.

Приветствие Л. И. Брежнева участникам и гостям IV МКФ в Ташкенте свидетельствует о стремлении расширить и углубить ленинские принципы в области внешней политики и культуры, проводить их в жизнь твердо, последовательно и целеустремленно. Особенность ташкентских встреч кинематографистов трех континентов более всего проявляется в подчеркнуто уважительном отношении организаторов и участников к его благородному девизу. Фестиваль в Ташкенте, быть может, самый активный в социальном отношении международный кинофестиваль из десятков ежегодно проводящихся во всем мире...

Я с интересом познакомился в Ташкенте с новыми работами советских кинематографистов, фильмами наших друзей из социалистических стран. С волнением ждал встречи с произведениями чилийских режиссеров, представляющих Патриотические силы Чили, которые вынуждены ныне жить и работать в эмиграции.

Экран Ташкента наглядно продемонстрировал справедливость одного из тезисов приветствия: «В современных условиях, когда разрядка напряженности стала ведущей тенденцией в международных отношениях, кино призвано играть особо важную роль в деле культурного обмена, сближения народов, противодействия силам международной реакции».

Я счастлив тем, что кинематограф моей страны, рожденный кубинской революцией и развивающий ее завоевания, служит делу пролетарского интернационализма, укрепления дружбы с кинематографиями социалистических государств, оказывает необходимую помощь деятелям кино стран Азии, Африки и Латинской Америки в их благородном стремлении поставить свое искусство на службу миру, делу борьбы за свободу народов.

Оссама Малкони,
режиссер (Сирия)

Для прогрессивных кинематографистов Сирии участие в Ташкентском фестивале — большая честь и большая ответственность. Сирийская

кинематография довольно молода — государственная киностудия была создана в нашей стране лишь в 1963 году. Но мы уже сделали несколько фильмов, заслуживших международное признание. Среди этих работ есть картины, знакомые советским зрителям. Это «Обманутые» и фильм «Позор», который представляет в Ташкенте сирийское киноискусство. «Позор» поставлен по трем новеллам, действие которых происходит на севере Сирии, в самом отсталом районе страны, где еще совсем недавно крестьяне жили в условиях феодализма. Постановка картины была поручена трем режиссерам-дебютантам, которые, по нашему мнению, вполне справились со своей нелегкой задачей.

Молодые сирийские режиссеры, среди которых есть и выпускники ВГИКа, стараются делать фильмы, посвященные социальным проблемам; в своих работах они говорят правду, не приукрашивая трудности, стоящие перед нашим народом. Именно поэтому мы были так рады приехать в Советский Союз, в Ташкент, ибо искренность наших художников, их стремление быть близкими и понятными простому народу находят здесь понимание и поддержку. Очень хорошо сказал об этом Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев в своем приветствии IV Ташкентскому кинофестивалю: «Искусству кино, если художник правдиво и талантливо выражает передовые идеи, думы и чаяния своего народа, принадлежит большое место в духовной жизни общества, оно становится активной преобразующей силой». Сирийские кинематографисты как раз и стремятся своим творчеством, своими фильмами встать в ряды активных сил нашей революции.

Приветствие Л. И. Брежнева было встречено всеми участниками фестиваля в Ташкенте с волнением и энтузиазмом. Я слышал, как, выходя в тот вечер из Дворца искусств после оглашения приветствия на церемонии открытия фестиваля, многие кинематографисты поздравляли своих советских товарищей, чье творчество пользуется таким вниманием Коммунистической партии, такой серьезной поддержкой с ее стороны.

Для развивающихся кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки Ташкентский фестиваль является смотром и школой одновременно. Свободный от гонки за призами, характерной для большинства западных кинофестивалей, от закулисных интриг дельцов кинобизнеса, экран Ташкента гостеприимно предоставлен честным художникам, приехавшим в столицу Узбекистана из ста стран мира. Вот почему мы горячо разделяем мысль Л. И. Брежнева о том, что «ташкентские международные встречи деятелей кино оказывали в прошлом и несомненно окажут в будущем положительное влияние на консолидацию сил кинематографистов в борьбе за мир, свободу народов и социальный прогресс».

Малик Каюмов,
режиссер (СССР)

Уже в четвертый раз собирались в Ташкенте кинематографисты стран Азии и Африки. В этом году к нам присоединились и коллеги из Латинской Америки, фестиваль в Ташкенте стал местом встречи деятелей киноискусства трех континентов.

В качестве члена отборочной комиссии я ездил за рубеж накануне фестиваля. Всюду, где мне довелось побывать, представители фирм, прокатчики, творческие работники стремились показать нам свои фильмы, и это стремление, на мой взгляд, красноречиво подчеркивает авторитет ташкентских встреч в странах Азии, Африки и Латинской Америки. На IV МКФ в Ташкент прибыло значительно больше делегаций, чем ожидалось.

В день открытия фестиваля стало известно, что в адрес его участников и гостей поступило приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева. На церемонии открытия во Дворце искусств приветствие зачитал кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, Первый секретарь ЦК Компартии Узбекистана

Ш. Р. Рашидов. Делегаты и гости овацией встретили обращенные к ним слова признания их высокой роли в духовной жизни современного общества, в деле сближения народов, признания их вклада в развитие процесса разрядки международной напряженности, содержащиеся в ярком приветствии Л. И. Брежнева. «XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза вновь убедительно подтвердил неизменную солидарность нашей партии и государства с борьбой народов за свободу и независимость, искреннее желание укреплять дружественные отношения со всеми странами, в том числе со странами Азии, Африки и Латинской Америки»,— сказано в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС.

И мне и моим товарищам по советской делегации не раз в эти дни доводилось слышать от наших зарубежных друзей и коллег взволнованные слова благодарности в адрес миролюбивой, принципиальной политики нашей партии и правительства, в адрес советского киноискусства, страстно утверждающего прогрессивные социальные тенденции, веру человека в добро и справедливость.

Экран Ташкента всегда открыт для тех, кто посвятил свое творчество борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов. Мы всегда рады принять у себя в стране прогрессивных кинематографистов мира, и они знают, что встретят здесь понимание и поддержку.

Кадзуо Ямада,
критик (Япония)

Девиз Ташкентских международных кинофестивалей, непременным участником которых с момента их основания является Япония, абсолютно верно отражает чаяния и надежды народов мира. Для кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки, представляющих в своем большинстве киноискусство развивающихся государств, девиз «За мир, социальный прогресс и свободу народов» является оружием в их борьбе за осуществление социальной справедливости.

Япония — государство высокоразвитое, и этот факт накладывает особый отпечаток на характер общественных отношений в стране и на задачи, которые стоят в связи с этим перед деятелями искусства, кинематографа в частности. Но своеобразие нашего положения среди стран Азии, Африки и Латинской Америки не должно помешать осмыслению и разрешению общих проблем, среди которых на первое место я бы поставил присутствие на нашей земле иностранных военных баз. Борьба против размещения американских военных баз и американского ядерного оружия на территории Японии является делом первостепенной важности для прогрессивных сил моей страны. Не стоит в стороне от этой борьбы и кинематограф. Во всем мире получил известность японский документальный фильм «Мы наблюдаем», удостоенный приза «Золотой голубь» на одном из Лейпцигских кинофестивалей и рассказывающий о событиях в японском порту Йокосука, куда заходят американские атомные подводные лодки.

Бесспорно, общей для всех государств «третьего мира» является борьба с международным империализмом. Я считаю, что японский кинематограф наряду с вниманием к нашим внутренним проблемам должен отражать также и тот единый, охвативший все страны и континенты процесс, который Леонид Ильич Брежнев в своем приветствии участникам и гостям Ташкентского кинофестиваля определил как «противодействие силам международной реакции». Кинематографистам, разумеется, было приятно отметить, что в своем замечательном приветствии Генеральный секретарь ЦК КПСС подчеркнул «особо важную роль» кино в духовной жизни современного общества.

«Весенний призыв»
«Пропал и нашелся»
«В ожидании чуда»
«Петр Мартынович и годы большой жизни»
«Мир близкий, мир далекий»

Александр Марьямов

От призыва до присяги

«Весенний призыв»
Сценарий А. Миндадзе. Постановка П. Любимова. Оператор П. Катаев. Художник С. Веледницкий. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Г. Кравецкий. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1976.

Случай из инженерной практики, хрестоматийный, известный, должно быть, всем: под ногами маршировавших строем солдат начал рушиться мост.

Тут законы физики, какие-то хитрые совпадения векторов сил и амплитуд колебаний. Не могу сказать точно. Знаю лишь, что было такое дело.

Знаю, что с тех пор, едва ступив на мост, четкая геометрия воинских построений распадается, чеканная гулкость маршевого шага сменяется дробным перестуком подошв. И тут уже не шаг, а походка, у каждого своя: легкая ли, тяжелая, расслабленно шаркающая или же спружиненная тренированностью мышц — как у кого

Может, поэтому меня всегда тянет к мостам. Туда, где можно приглядеться к людям — к каждому в отдельности. Увидеть и обрадоваться тому, что все они ни на кого не похожи. Только на самих себя.

Молодой сценарист Александр Миндадзе выбрал для своего дебюта не просто некую правдоподобную ситуацию, он выбрал, как мне представляется, страничку собственной или же хорошо знакомой ему биографии, лишенную к тому же внешних признаков сюжетной интриги.

Он шел от своего личного мироощущения и потому, наверное, сумел избежать многих просчетов, характерных для «армейских картин», напоминающих друг друга прежде всего отсутствием индивидуальных примет.

Даже если все, как один, одеты в новенькие солдатские гимнастерки и кирзовые сапоги — одинаковые и обыкновенные. Если умеют уже соблюдать ранжир и петь на марше, пусть нестройно, «Не плачь, девчонка». Если отныне будут составлять единое монолитное целое, имя которому — Советская Армия.

Новая лента Павла Любимова «Весенний призыв» имеет вроде бы все внешние признаки «солдатского фильма». Но она счастливо несхожа с традиционным (или шаблонным?) представлением о нем. Она явно выбивается из строя тех картин, которые, бодро промаршировав по киноэкранам, не оставили заметного следа в зрительских сердцах.

Помню, несколько лет назад мне довелось участвовать в создании телевизионного документального фильма о призывниках в ряды Советской Армии. Когда мы познакомились с ними, стояла весна, май, было солнечно, и зелень была молодой и яркой. Наверное, нам следовало бы назвать тот фильм «Проводы». Но мы дали ему другое имя — «Присяга», потому что, проводив новобранцев, встретились с ними вновь, кажется, через месяц, в Таманской дивизии, во время принятия присяги. Встретились — и не узнали.

— Я, гражданин Союза Советских Социалистических Республик, вступая в ряды Вооруженных Сил... — повернувшись лицом к строю, чеканя слова, читал Саша Пицик, вчерашний зиловский рабочий, собирая которого в армию, так трогательно всхлипывала мама. — Торжественно клянусь...

Новобранец стал солдатом. И я думал тогда о том, как много осталось за кадром — неувиденного, неузнанного, непонятого тогда нами.

Как вместительны и глубоки бывают порой даже самые малые временные емкости. Как интересно и поучительно их осмысление.

Фильм «Весенний призыв» более всего именно об этом. О невеликом, в масштабах жизни, отрезке времени — от призыва до присяги. О днях перехода от одного мироощущения к другому, о стыке прошлых и будущих привычек.

«Весенний призыв» — это простая история о том, как начинается армейская служба. Финальный титр «конец» здесь теряет свою категоричность. Более того, он подразумевает поступки и решения, которые еще только предстоят молодым людям.

И сейчас, спустя время после просмотра картины, пытаясь кратко сформулировать основную ее идею, не упростить решение, а лишь обобщить результаты поиска, я склонен к тому, что она, эта картина,— о неизбежном для думающей юности поиске внутренней гармонии. Не то чтобы своего места в жизни, скорее — своего участия в ней. Меры собственной сопричастности в предлагаемых ею обстоятельствах и ситуациях.

«Весенний призыв». Ирина — А. Каменкова, Полухин — И. Костолевский

Юность — всегда цейтнот.

Но она же — поезд со всеми остановками. Не каждый, к сожалению, понимает это сразу. Нельзя пропустить станцию, заменить ее другой. Для взросления души нет ничего необязательного.

Обязательное кажется порой легко достижимым. Так ли оно на самом деле?

Ирина, единственная девушка в этом мужском фильме, во время одной из своих встреч с сержантом Карпенко, который как-то странно смотрит на нее (интерес тут как бы смущенно-любопытный, ибо молод сержант и холост и отвык уже за время службы от девичьих улыбок, от красоты, от раскрепощенности городских манер), так вот, Ирина говорит ему:

— Я вижу,— обращается она к сержанту,— вы не в курсе дела. Это же, в общем, случай, что он (Алик Полухин. — *А. М.*) в армии

— Почему случай? — отвечает сержант. — Закон есть один для всех. Какой же тут случай?

В данном случае правы они оба. Но сержант Карпенко прав по существу. Его логические построения — от общего к частному — выглядят более основательными, более жизненными, что ли, нежели скрытый подтекст аргументов Ирины, пытающейся обосновать не правило, как таковое, а исключение из правил.

Нет, это не случай, что полтора десятка молодых людей, совсем еще юных и не очень, выстроенных на жарком плацу перед казармами, отныне, в течение ближайших двух лет, будут именоваться не иначе, как взводом, что рядом с их фамилиями непременно будет звучать слово — рядовой. И бывший студент Алик Полухин, и бывший «работник предприятия», самбист-дружинник Конов, и еще вчера бездумно «хипповавший» на гражданке Волынец, и по-деревенски основательный Щепа — все они рядовые. Прежде всего, но не только.

Авторы «Весеннего призыва» пытаются вытащить, высветить, рассмотреть во всех подробностях индивидуальные человеческие особенности и черты, изначально лимитированные в то же время уставом гарнизонной службы, ревниво оберегающим четкие линии армейского строя.

В центре киноповествования — сержант Карпенко, хотя и вполне ортодоксальный в выполнении своих служебных обязанностей, но, вместе с тем достаточно широко, умно, не шаблонно их понимающий.

В самом начале он представляется новобранцам и нам, зрителям:

— Теперь давайте познакомимся. Фамилия моя Карпенко. Замковзвода сержант Карпенко. Обращаться прошу на «вы».

Мы уже готовы предположить в нем очередного резонера, узнать в нем того самого прямолинейного служаку, образ которого, тиражированный в различных вариантах, хранится в запасниках нашей зрительской памяти Но фильм поворачивает наше восприятие в иную сторону — ведь к экранному Карпенко, роль которого исполняет артист А. Фатюшин, мы испытываем искреннее уважение и безусловную симпатию.

Есть такое, может быть, не очень уместное в применении к искусству слово — катализатор. Его присутствие необходимо, чтобы изменить скорость реакции, аккумулировать вещество дополнительной энергией, максимально концентрировать ее проявление.

Сходные, по-моему, функции возложены в «Весеннем призыве» на плечи сержанта Карпенко. Его появление, его вмешательство в ход событий, его отношение к ним вызывают каталитический процесс, обнажая истинные глубины взаимоотношений и характеров

Нетрадиционность сержанта Карпенко — как бы вызов нашим традиционным представлениям о том, каким он должен быть на самом деле, армейский сержант. Стереотип его достаточно распространен в кинематографе. А в жизни?

Может, они и вправду условны, эти сержантские погоны на плечах Карпенко? Может, гражданское платье ему больше к лицу?

Думая над этим, я как бы проверял Карпенко на прочность, подтасовывал страницы его биографии, пытаясь представить сержанта в иной обстановке, в иные, более трудные времена. И тут-то мне показалось, что я нашел прототипа Карпенко. Старшину Васкова, знакомого и любимого всеми нами по повести Бо-

риса Васильева, по фильму «А зори здесь тихие...». Тот ведь тоже нетрадиционен, не правда ли? И главные черты его те же, что и у Карпенко,— убежденность, надежность, ответственность и душевность. Да и лет им, наверное, одинаково.

Я представил себе Васкова на месте Карпенко и Карпенко — на месте Васкова. И увидел, что армейская форма одинаково ладно сидит на них. Что они и есть настоящие командиры— по складу души, по чистоте помыслов, по точности понимания долга перед Родиной.

Карпенко завершает свою службу в армии. Взвод новобранцев, попавших на сей раз под его начало, наверняка не первый в его сержантской практике. Судя по всему — очередной. И подобные недели карантина, во время которых Карпенко приходится не только обучать будущих пока солдат азам армейской службы, строевой и прочей подготовке, но прежде всего подбирать ключи, подход к еще сырому, ломкому человеческому материалу, оказывающемуся в его распоряжении, — они, по-видимому, тоже не новы для него.

«Весенний призыв». Карпенко — А. Фатюшин, Полухин — И. Костолевский

Ведь и он сам вот так же стоял на плацу. Так же был растерян и неумел. Быть может, именно цепкость памяти, последовательность и постоянство в анализе собственного опыта подкрепляют его интуицию в подходе к новобранцам? В понимании и расщеплении их характеров?

Во всяком случае, он весьма умел — и как физиономист и как психолог. И потому столь органична его адаптация в среде новичков. Которые для него, в общем-то, и не совсем новички: видел он таких вот или же им подобных парней.

Знаком Волынец. С его грешками, накопленными по молодости лет,— витрину в кинотеатре разбил зеркальную, метров пять квадратных, вермут по подъездам с приятелями распивал, прохожих, наверное, задевал...

И Конов тоже ему не в диковину. Добропорядочный вроде Конов, ревнующий молодую жену, пытающийся подмять под себя молодого, слабого еще духом Волынца, приспосабливающийся к армейской службе, старающийся выгадать от нее что-либо для себя лично.

И обстоятельный Щепа, и Бардуков...

И все же, несмотря на это общее знание, Карпенко — Фатюшин каждый раз как бы заново присматривается к своим подчиненным, словно проверяя и их и себя: ведь человек всегда содержит в себе какую-то свою загадку, и не могут быть пути к ее решению одинаковыми... А тем более когда загадка такая необычная, как в случае с Полухиным. Полухин для Карпенко очень уж непривычен. Не доводилось сержанту, как видно, впрямую контактировать с такими людьми. Хоть и ровесники они, люди, как говорит Полухин, одного поколения, а точки соприкосновения нащупываются куда как нелегко.

Экс-студент Алик Полухин не укладывается в рамки устоявшихся у Карпенко за годы армейской службы представлений. Все сбивает с толку сержанта — улыбка, с которой Полухин вышагивает на плацу, несмотря на команду «Отставить улыбку!», мешает Карпенко вести занятия; ироничность обезоруживает во время душеспасительного ночного перекура в умывальной комнате; самоуверенность возводит чуть ли не непреодолимую стену, отделяющую Полухина от Карпенко.

Рядовой Полухин и ростом своим и интеллектом возвышается над остальными призывниками. К тому же есть в нем неоспоримое обаяние, вообще свойственное героям И. Костолевского.

Но любопытство Карпенко к Полухину не сразу переросло в симпатию. Ведь поначалу тот раздражает его, кажется эгоистом, чересчур о себе понимающим. Однако в том-то и состоит правда и ценность образа сержанта, что не останавливается он в этом своем первоначальном мнении, а старается проверить его, понять истоки «некоммуникабельности» Полухина. Он хотя и не согласился со словами Ирины о том, что Алик случайно оказался в армии, но попытался пропустить их через собственные впечатления.

Студент Полухин исключен из института не за «хвосты и академические задолженности», как предполагает дежуривший по казарме ночью капитан, заставший рядового Полухина за телефонным разговором. Полухинские знания крепки и разносторонни, и вне института он пребывает только за то, что, желая помочь товарищу, сдал за него экзамен по английскому языку. На пятерку сдал, а нужно было на троечку, чтобы не привлекать внимания, чтобы все было шито-крыто. История эта раскрылась, и был поставлен вопрос об исключении обоих студентов. Но товарищ Алика пошел куда следует, попросил кого следует, покаялся, нажал, как говорится, на все кнопки — и был восстановлен. От Полухина тоже ждали покаяния, но он, превыше всего в жизни ставящий самоуважение, не сделал этого, как считал, недостойного для себя шага.

Вот, собственно, история его призыва в армию. Генезис его превращения в рядового необученного солдата, командовать которым, обучать которого на первых порах должен был именно сержант Карпенко.

Так на чаше весов оказываются духовность Полухина и душевность Карпенко.

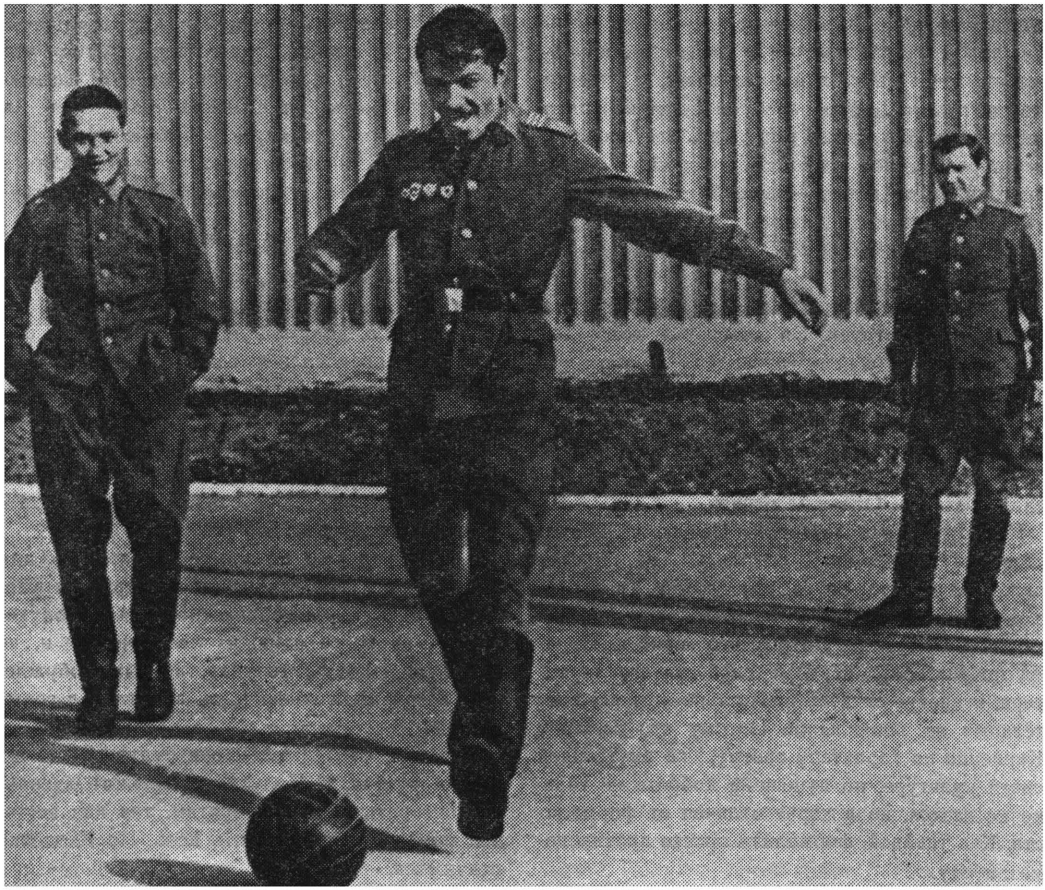
Было бы неверным считать, что они противопоставлены в фильме. Что они противоборствуют. Скорее наоборот — они никак не могут

найти равновесие, наладить контакт, стремление к которому и является двигателем внутреннего сюжета фильма.

Полухин не сразу принимает категоричность воинских приказов. Он вообще не готов к приказам, не привык к ним, не может согласиться с утратой самостоятельности в поступках. И первая же утренняя поверка в казарме оказывается для них с сержантом конфликтной — рядовой Полухин продолжает лежать на койке, в то время как остальные солдаты, повинуясь приказу Карпенко, торопливо натягивают на себя сапоги и гимнастерки, толкаясь, становятся в строй.

В этом ослушании — не злой умысел, не издевка. Попытка к самоутверждению, не больше. И, к чести сержанта, он вовремя понимает это и, отступив от буквы устава, ограничивается лишь сухим выговором нерадивому солдату.

Здесь, в самом начале фильма, мотивировка поведения и характеров заявлена авторами достаточно точно: Полухин еще не готов к беспрекословному подчинению, а сержант Карпен-



«Весенний призыв»

ко не совсем уверен в абсолютности своих командирских прав над ним.

И дальше отношения героев и главная их сущность раскрываются таким образом, что держат в постоянном заинтересованном внимании зрителя. Отличный актерский дуэт, хорошо подкрепленный драматургией фильма и умело направляемый режиссурой, сбалансировал на экране противоположности своих героев, не сбиваясь на поддавки, на облегченные решения.

Да, Полухин трудно идет на сближение. Он замкнут и колюч. Но дело-то здесь не в высокомерии, не в кажущейся эгоистичности. Следующий принципам самоуважения, Полухин еще не всегда верно понимает точный смысл этих принципов. Его отказ от какой-либо помощи, чтобы восстановиться в институте, приобретает, хочет он того или не хочет, привкус жертвенности. Да, извольте, он будет исправно нести службу в армии, выполнять все приказы, маршировать под палящим солнцем, бегать многокилометровые кроссы, отбывать наряды— лишь бы зарезервировать неприкасаемость своей души. Разве он не имеет на это формальных прав?

Точно таких, скажем, как и право сержанта Карпенко на отпуск. Он наверняка долго его ждал, трепетно к нему готовился — костюм вот купил себе импортный, с сестрой списался, чтобы приехала она на это же время в родную деревню. И приказ уже был подписан, и все уже было готово к отъезду, а он все-таки не поехал. Остался. Отложил отпуск.

Не потому, что лейтенант Печников убедил, уговорил повременить, ссылаясь на болезнь одного сержанта, на то, что другой, Удальцов, еще не вернулся. Скорее всего Карпенко остался из-за Полухина. Потому что верно и вовремя почувствовал скрытые слабости его характера, искренне захотел предостеречь от нежелательных их проявлений. Потому что сержант Карпенко по характеру своему, по внутренней своей культуре, по душевной доброте не только не похож, но в корне отличен от формалиста. Как таковой, формализм просто противопоказан ему.

Карпенко выискивает любой предлог для индивидуальных занятий, а вернее — для встреч с Полухиным. Он пробует разные способы воздействия: пытается сломить его «гордыню» измором солдатской шагистики на плацу, вызывает на доверительный разговор в «красный уголок», заводит беседу о любви, о том, что и сам он пока не определился «в этом деле» — наладил переписку с девушкой, которая, судя по фото, красива, да как там сложится в жизни, подойдут ли они друг другу, он не знает.

На стрельбище он с готовностью подхватывает упреки лейтенанта Печникова, распинающего Полухина за плохой результат,— для того чтобы тут же предложить свою помощь рядовому.

Они снова остаются вдвоем. И снова им не удается преодолеть стоящий между ними барьер. Он вдруг вырастает еще выше. Потому что здесь сержанту, может быть, впервые изменяет чувство меры, он слишком старателен в своем желании заглянуть в чужую душу. Полухину же не хватает такта, чтобы простить ему этот промах: он взрывается, говорит грубости.

А вот сержант прощает Полухину, интуитивно поняв свою ошибку, сожалея о ней. Отсюда, со стрельбища, начинается новый этап их отношений, ибо, додуманные задним числом, они наверняка прояснились для Полухина. Поставили под сомнение его «концепцию жертвенности», такую, казалось, удобную и единственно верную. Заставили критически осмыслить собственные взгляды на жизнь, согласиться на коррективы своего поведения, еще вчера казавшегося непогрешимо верным.

В общем-то ведь не для себя только, не для собственного удовлетворения так старался Карпенко найти точки соприкосновения с Полухиным. А из более широких человеческих и, не побоимся сказать, государственных побуждений: воспитывая солдата, он воспитывал гражданина.

Потом, в часы отдыха, они будут вместе играть в футбол. И Полухин предложит сержанту повторить удар по воротам, так как вестовой помешал ему поразить цель. Но Карпенко откажется.

— Все было в рамках правил,— скажет он.

«Весенний призыв». Карпенко — А. Фатюшин

Теперь уже самому Полухину предстоит разгадывать — насколько же они широки, эти самые рамки правил, по которым живет сержант Карпенко.

И может быть, более всего поймет он сержанта, когда услышит от Волынца, что Карпенко отбывает наказание на «губе» вовсе не потому, что его подвел Полухин, позволивший себе вольность свидания со своей бывшей женой, а потому, что сержант не предал Волынца, когда застал в умывальной комнате с бутылкой вермута...

Сближение, притяжение разных характеров состоялось. В одной из финальных сцен картины это становится окончательно ясным.

Карпенко и Полухин расстаются в канун присяги, у ворот казарменного двора, когда Карпенко все-таки отбывает в свой долгожданный отпуск.

Полухин говорит:

— Педагог из вас хороший...

— Какой там педагог, пишу с ошибками, — отвечает сержант. И добавляет: — Вы там давайте, Полухин, после армии жмите на всю катушку. Ученым или еще кем... Да, будете в на-

ших краях, заезжайте. Значит, от Первоуральска до Дизельной, а там — автобусом или на такси. По рублю с человека...

И мы знаем уже наверняка, что что-то полухинское будет отныне в сержанте Карпенко. И что-то от сержанта Карпенко останется навсегда с Полухиным.

На наших глазах произошло не только взаимопроникновение разных характеров, произошло то сближение людей разных культурных уровней, которое естественно и принципиально для образа нашей жизни, для ее социальных, нравственных завоеваний.

Таким представляется мне итог малого временно́го промежутка действия фильма — от призыва до присяги, умно и притягательно достоверно показанного и проанализированного на экране.

В данном случае ограниченная территория съемочной площадки оказалась настолько вместительной, что, на мой взгляд, легко было бы вообще обойтись без выхода за пределы казарм, не утепляя содержание фильма о молодых солдатах лирической линией Ирины, не очень оригинально придуманной и неинтересно на экране решенной.

Предвижу, что картине могут быть адресованы и упреки другого рода — в чрезмерной традиционности и обычности режиссерских и операторских решений, в отказе от броской выразительности кинематографического языка.

Думаю, однако, что изобразительная стилистика фильма была заложена в сценарии кинодраматурга Александра Миндадзе, ориентировавшего не на внешние приметы киногеничности, не на режиссерские и операторские новации, соблазн которых порой куда как велик и в сущности-то естествен и понятен, а на более глубинную проработку человеческих характеров и отношений героев.

Режиссер и оператор Петр Катаев, что называется, предпочли «умереть» в сценарии и актерах, добиваясь прежде всего психологической точности, выпуклости характеров не только Полухина и сержанта Карпенко, но и Волынца с Коновым, верно и интересно сыгранных А. Постниковым и В. Проскуриным, и других героев картины.

...Идут молодые люди, молодые солдаты через мост. Что ждет их там, на другом берегу — нам пока неизвестно.

А очень бы хотелось узнать. Вот и додумывается «Весенний призыв» каждым по-своему, ибо авторы его решились предложить нам не киноповесть о мирной солдатской жизни, а краткое (в полтора-два месяца длиной) предисловие к ней. И попрощались со своими героями в самом начале их пути, у знамени, на верность которому они присягают.

Т. Иенсен

Фильмы без адреса

«Пропал и нашелся»
Сценарий В. Железникова. Постановка И. Ясуловича. Оператор В. Архангельский. Художник Г. Анфилова. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Л. Вейтков. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1976.

«В ожидании чуда»
Сценарий И. Ольшанского и Н. Рудневой. Постановка С. Косовалича. Оператор В. Гришин. Художник А. Вагичев. Композитор Е. Ботяров. Звукооператор В. Ерамишев. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1975.

Когда любимые собаки, любимые коты, ежики, черепахи и даже просто любимые плюшевые мишки пропадают и находятся, возвращаются сами, ложатся на прежнее место, свертываются клубочком, что-то жарко шепчут в ухо, сопят и громко топают по ночам — какое это для их обладателя чудо: жизнь тебя не обманула, не обидела, не отняла дорогого друга, она к тебе благосклонна, а ты сам — просто счастливчик.

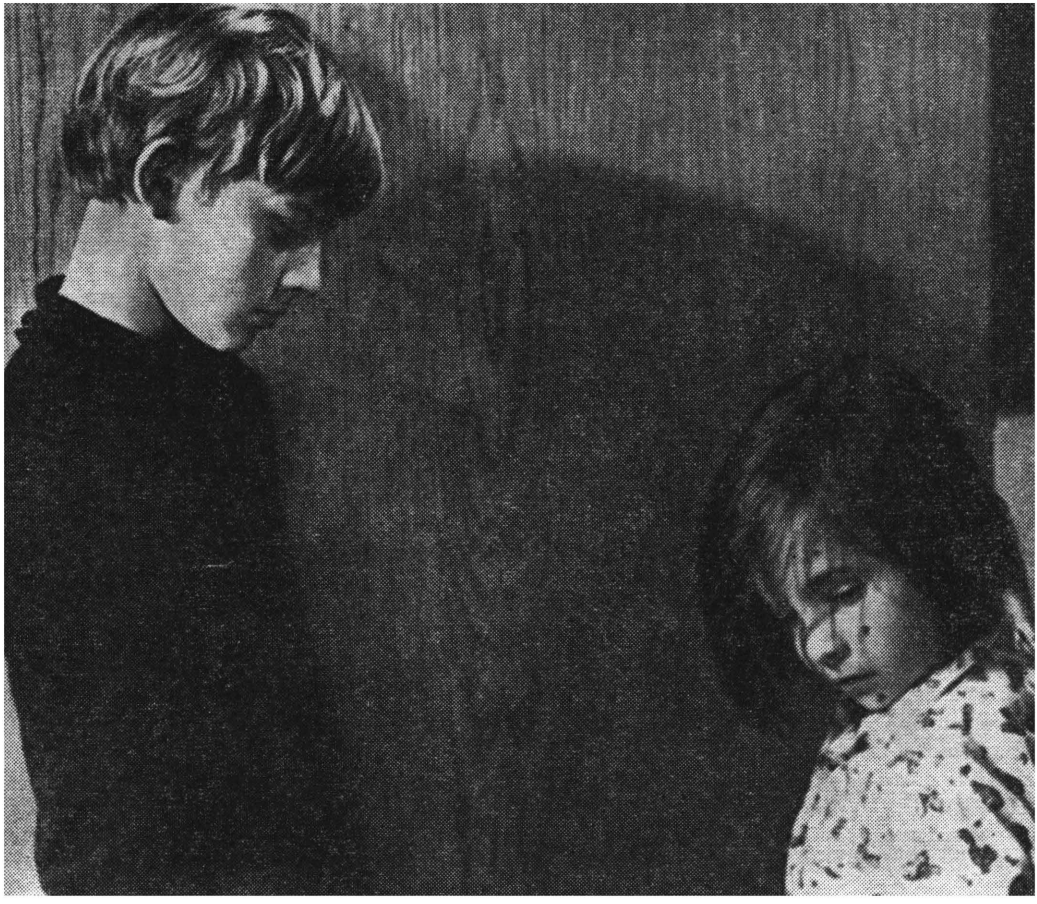
Когда смотришь детский фильм про прекрасную черную таксу с бородатой мордой и мудрым взглядом (собаководы утверждают, что порода такс — из самых умных), про таксу по кличке Малыш, который пропал и на-

шелся, то, само собой разумеется, эффект зрительского сопереживания происходящим на экране событиям должен быть непреложным. Да просто иначе и быть не может, ведь любой фильм про животных вызывает стойкий зрительский интерес. И у держателей птиц, рыб, земноводных, и у недержателей оных пернатые, четвероногие, чешуйчатокрылые герои рождают нечто похожее на ностальгию по детству, по нереализованной детской мечте — ну, скажем, иметь дома живого... крокодила.

Правда, Малыш неизвестно где пропадал бóльшую часть фильма и никто особенно его и не искал, а нашелся он, как говорится, под занавес, так что, может быть, несмотря на название, героем фильма надо считать не его, и фильм тем самым будет не «про животных»? Тогда другое дело! Тогда действительно незачем нам привязываться к Малышу и с тревогой ждать — вернется или не вернется. И тогда, может быть, действительно нет ничего обидного в том, что исчезновение Малыша *используется* строго функционально, что его роль в фильме ограничена двумя задачами: с одной стороны, облегчить авторам тернистый путь поисков «правды жизни»; с другой стороны, помочь, наконец, разразиться катастрофе, которая с самого прихода в дом Надежды Васильевны (Е. Прудникова), современной мачехи-музыкантши, нависла над безмятежным счастьем и дяди Шуры (А. Филозов), и Кати (Даша Мальчевская), и соседского Сережи (Слава Перов).

Малыш здорово выручил авторов фильма. Он оказался прекрасно воспитанной таксой. Когда его просили посидеть перед камерой в кресле, на диване, на стуле, с умным видом и немножко позируя,— он не мог отказать. Да и как откажешь? Из-за чего бы тогда маленькая Катенька ушла из дома насовсем, обидевшись на Надежду Васильевну, свою новую маму, если бы Малыш в один прекрасный день не пропал? Устроить пропажу оказалось проще простого. Надежда Васильевна в одной руке тащила тяжеленную виолончель (она же музыкантша), в другой — тяжеленную сумку с продуктами. У нее просто не хватало рук, чтобы закрыть дверь. И в этот момент, когда Надежда Васильевна разгружалась в передней, Малыша попросили совершить ряд действий, довольно странных для такой умной собаки: тихо выскользнуть за дверь, тихо спуститься по лестнице, а потом помчаться сломя голову через дорогу.

Только, пожалуйста, не думайте, что Надежда Васильевна — типичная мачеха, сживающая со свету падчерицу и лишь согласно требованиям времени оснащенная высшим музыкальным образованием. Еще она знает, что «Пушкин с Вяземским дружил», что Екатерина II приказала разрушить дворец в Царицыно. К тому же она играет Бетховена на конкурсе, о чем свидетельствуют афиши, расклеенные по всему городу и в нужный момент попадающиеся на глаза. Все это духовное богатство щедро демонстрируется не для того, чтобы усыпить наше бдительное внимание. Нет-нет, не ждите подвоха — Надежда Васильевна без дураков образцово прекрасная мачеха, она хочет Катьку полюбить, открывает ей мир прекрасного и покупает заводного ослика. Но и Катька тоже не противная, не капризница, и их отношения (так получилось) не осложнены дочерней памятью о родной матери — та умерла при родах, и Катя даже очень ждет новую маму, и с самого начала так и называет с завидной легкостью Надежду Васильевну — «мама». А потом вдруг уходит из дома. «Как же это случилось?» — спросите вы, возможно. «Так получилось...» — отвечает Надежда Васильевна. «Так получилось...» — отвечает Сережа, сосед по лестничной площадке. Ответ вернулся к вопросу, если точнее — замер на мертвой точке. И при всем нашем желании ответить за них (так нередко бывает: самому непонятно, а со стороны все ясно видно) ничего не получается. Действительно, в этом фильме все просто «*так получилось*». На «роковые обстоятельства» это тоже списать трудно. И тем не менее девочка ушла из дома, потом ее вернули, а потом Надежда Васильевна ушла из дома, а потом и ее вернули. А под конец и Малыш нашелся... Вот ведь как все сложно. Но почему? Ведь все же хорошо: люди замечательные, собаки умные. В чем же дело?



«Пропал и нашелся». Сережа — Слава Перов, Катя — Даша Мальчевская

И тут, кажется, настало время привлечь для ответа, а в конечном счете, для подведения некоторых итогов другой фильм — тоже сделанный режиссером-дебютантом и тоже на студии имени Горького.

Сначала несколько отдельных слов об этом, другом фильме — «В ожидании чуда».

Его герой тоже сначала «пропал», а потом «нашелся». Это Саша Шмагин (Сережа Петухов), четырнадцатилетний вундеркинд, решивший «великую теорему Ферма», современника Шекспира, которую не могли решить математики трех столетий. «Пропал» он из маленького сибирского поселка Чистый и «нашелся» в Москве, куда приехал, чтобы показать свою работу в Академии наук. Но в его решении оказалась ошибка, теорема так и осталась недоказанной — неизвестно еще на сколько столетий, а Саша с горя объявил, что математикой больше заниматься не будет. С него «хватит». И уехал восвояси. И если бы не поддержка его новых московских друзей (Саша попал в замечательную семью милиционера, а у того, надо сказать, уже составилась уни-

кальная коллекция из будущих великих людей — юных математиков, мастеров по фигурному катанию, скрипачей, чей путь к славе непременно пролегал через московские вокзалы)... Так вот, еще неизвестно, понял бы он сам, без поддержки, «какой он неблагодарный и слабый человек... и что такое настоящее добро...», как сказано в аннотации к этому фильму.

Поддержка выражается в том, что дочь милиционера Инна (Оля Аникина), которая собирается в жизни либо «лечить», либо «учить», скорее все-таки «учить», эта самая Инна, пожертвовав покупкой обещанных ей туфель и своими новогодними каникулами, летит на самолете в поселок Чистый, с тем чтобы перехватить — опять-таки на вокзале — возвращающегося поездом из Москвы Сашу. Ведь «если сейчас на Сашу не повлиять, он может стать плохим человеком... и именно сейчас его можно только исправить». Как он должен исправиться, не очень ясно — по всему, что мы видели на экране, Саша человек гордый, честный и благородный, человек, заведомо преданный науке. По-видимому, ему предстоит отказаться от своих скороспелых заверений в том, что он уйдет из математики. Во всяком случае, ничего другого из контекста фильма, который именно на этом месте с некоторым пафосом обрывается, не вытекает. Но почему взрослые, все понимающие и про Сашу, и про его беду, и про жизнь, а также взрослые дети так уж серьезно отнеслись к минутной слабости четырнадцатилетнего вундеркинда? Даже нам, зрителям, понятно, что такой человек, как Саша, без математики не проживет и одного дня, его «выходные данные» аксиоматичны с самого начала и вовсе не требуют доказательств. Почему же его минутной запальчивости придано такое безусловное значение, ставшее единственным содержанием всего фильма?

Опять вопрос, на который, сообразно с логикой самого фильма, не ответишь. Наверное, ответ нужно искать где-то вовне, так же, как в случае с первым фильмом — «Пропал и нашелся».

Всегда, когда объединяются для анализа два фильма, две книги, две проблемы под эгидой одной концепции, есть опасность в угоду стройности общей мысли слегда перегнуть палку. То, что Саша Шмагин, как и Малыш, «пропал и нашелся»,— натяжка, в которой я охотно признаюсь. Но оба эти фильма, которые рассказывают о разном, по сути своей фильмы-близнецы Потому что о разном они говорят с пугающей одинаковостью. И неспроста на вопросы, которые эти фильмы рождают, невозможно ответить изнутри, исходя из их собственных эстетических и смысловых ресурсов.

Но все-таки есть на эти вопросы один общий ответ. Ответ со стороны.

И как ни горько это сознавать, ответ таков: стойкий непрофессионализм авторов, подкарауливший их в начале пути, привел к фальстарту. И не бедные дети и не бедные собаки виноваты в несуразности своего поведения, в ложной многозначительности, в нелепости псевдомотивированных поступков — а их «работодатели».

Для начала хочется привести цитату без купюр из аннотации к фильму «Пропал и нашелся», как нельзя более точно выражающую смысл происходящих событий.

«С появлением Надежды Васильевны жизнь у ребят пошла совсем другая. Сначала было очень весело и интересно, а потом все изменилось. Катя решила, что папа перестал ее любить, что ему нужна только Надежда Васильевна, а тут еще пропала Катина любимая собака, по кличке Малыш». «Жизнь осложнилась».

Пятилетняя Катя решила... Не сомневаюсь, что пятилетние Кати и не такой сложности решения принимают в жизни. Иногда. Но только мотивы Катиного решения («они (родители. — *Т. И.*) по ночам разговаривают») столь поверхностны и неубедительны даже для такого маленького ребенка, что такой поворот событий вызывает лишь недоумение. Стоит еще раз оговорить — пропажа Малыша была только поводом для ухода Кати из дома. Точно так же, как ошибка в доказательстве знаменитой теоремы Ферма послужила только поводом для «неблагодарного» поведения юного дарования.

Жестокое по отношению ко взрослым поведение добродушной и веселой Кати и «неблагодарное» по отношению к новым и старым

друзьям поведение умного и благородного Саши Шмагина приводит пружину конфликта в действие. И, наверное, можно было бы оправдать такое чисто функциональное поведение главных героев, если бы искомый конфликт был конфликтом жизненным. Но в том-то и дело, что главная отличительная черта и того и другого фильма — бесконфликтность, беспроблемность.

Но если вундеркинды на то и вундеркинды, чтобы быть исключением из правила, то авторы фильма «Пропал и нашелся» изначально шли из вполне типичной ситуации, которая в жизни нередко перерастает в серьезный конфликт. Проблема непростая — о встречном благорасположении людей, волею судеб становящихся близкими, о преодолении препятствий на пути друг к другу. Но в фильме режиссера И. Ясуловича эта проблема заведомо и беспричинно облегчена — все было бы хорошо, без устали твердят авторы, если бы не произошла некоторая неувязка. И мы, зрители, неколебимо уверены, что раз все такие хорошие, то все правильно и кончится, все разберется. Если пропал, то уж, конечно, и найдется. Ведь в таких фильмах иначе просто нельзя, иначе не получается, это о б я з а т е л ь н о е требование жанра, и любое отклонение, любая с л о ж н о с т ь в с е р ь е з нарушит его чистоту.

Поэтому возвращение Малыша не стоит считать чудом, про которое Катенька потом бы всю жизнь рассказывала: «У меня была черная такса Малыш, он пропал, а потом нашелся». Никакого чуда здесь нет, это всем без исключения — и авторам, и героям, и зрителям — понятно с самого начала. Поэтому никто Малыша очень-то и не ждет, никто не ищет, и получается, что никому он особенно и не нужен.

Такое резюме вряд ли устраивало авторов фильма. Но в том-то и дело, что дай только распуститься петельке, потянется ниточка — не найдешь концов. А когда этих спущенных петелек набирается со всех сторон, отовсюду, то даже самое искусное вязание расползается под руками и остается... пустое место. А на пустом месте проблема всегда проблема дутая, вымышленная. Псевдопроблема.

Может быть, поэтому взрослые и в том и в другом фильме проявляют странное малодушие перед детьми, идут у них на поводу. До недавнего времени было принято снимать про то, как взрослые не понимают своих детей, и это считалось острым и смелым разговором и называлось «правдой жизни». В фильмах «Пропал и нашелся» и «В ожидании чуда» эта проблема смело перевернута с головы на ноги. Вот резюме из аннотации к фильму «Пропал и нашелся»: «Авторы, адресуя свой фильм детям, как бы говорят: «Дети, будьте чуткими по отношению к взрослым и к своим родителям, от вашего поведения во многом зависит покой и счастье семьи». Проблема действительно повернута на 180° — родители теперь и добрые, и всепонимающие, и вспепрощающие, и заискивают перед детьми (в сущности, тоже очень хорошими), с легкостью отпуская им грех детской жестокости и душевной черствости (это, мол, возрастное, пройдет!). Дети же с л е г к о с т ь ю уходят из дома — одна, чтобы побольнее обидеть, другой — не заботясь о волнениях ни о чем не подозревающих родителей, думая только о своей «высокой цели». Добрые, милые, одаренные дети, которые м у ч а ю т в з р о с л ы х...

Но, с другой стороны, они же, эти самые душевно черствые дети, все и устраивают. У тринадцатилетнего Сережи грандиозные планы примирения Кати и Надежды Васильевны. И чтобы провести их в жизнь, Сережа посвящает в суть дела весь музыкально-драматический кружок, в котором Надежда Васильевна ставит спектакль на музыку Прокофьева «Петя и Волк», и маленькие артисты — Уточка, Волк, Птичка — обсуждают, как помочь Надежде Васильевне и ее мужу наладить семейную жизнь. Обсуждают... и налаживают. И вот ведь что — у них это получается с обезоруживающей простотой и сногсшибательной молниеносностью. Настолько, что Кате приходится даже «выручать» ребят и на представлении вместо дипломатично заболевшей Леночки играть роль Птички. Вот ведь какие у нас чуткие и не по годам развитые дети: они — в свои-то лета! — понимают, что магическая сила искусства способна восстановить разрушенную

семью. Катенька же, помахав крылышками на сцене, все прощает(!) Надежде Васильевне. Гармония восстановлена.

В фильме «В ожидании чуда» та же завидная монолитность детской массовки. Дружные ученики Ининого класса все едины в своем душевном порыве принять участие в судьбе Саши, все как один сердечны, и лица их неразличимы. Роль же «скорой помощи» отведена все-таки Инне: ведь как раз она, а никто другой из взрослых, даже милиционер — почти Макаренко, даже старый учитель из поселка Чистый, не понимают, что именно может поддержать Сашу в трудную и решающую минуту его жизни.

Естественно, что все так хорошо понимающие дети вызывают глубокое уважение со стороны взрослых. Перед ними исповедуются. Им, как на духу, рассказывают все: о своей личной жизни, о своих треволнениях. Ведь характеры главных героев — и Сережи (13 лет) и Саши Шмагина (14 лет) — характеры вполне сложившиеся. Оба гордые, знающие, что такое самоуважение, оба сами по себе, и чтобы это подчеркнуть, авторы обоих фильмов украшают своих юных героев нимбом вполне романтического одино-

«В ожидании чуда». В центре: лейтенант милиции — Ю. Кузьменков, справа: Саша — Сережа Петухов, Инна — Оля Аникина

чества — родители Сережи где-то на стройке, и он живет один, якобы под присмотром дяди Шуры, а по сути «присматривая» за ним; Саша Шмагин тоже весь фильм один, поскольку покинутые им родители кротко ждут своего вундеркинда в поселке Чистый.

Сережа творит свои добрые дела не втайне от всех, его внутренний голос время от времени звучит за кадром, оповещая зрителей о богатстве Сережиной душевной жизни. «Чего я ей (Надежде Васильевне. — *Т. И.*) особенного сказал? Обиделась. Значит я ей правильно выдал, раз она ушла. Ну и ладно. Катька рада. А за дядей Шурой я послежу». И это не просто милая детская «взрослость»: Сережа говорит правду, все так и есть. Надежда Васильевна ушла, обидевшись на е г о слова, и правильно он ей выдал, если она могла уйти из-за каких бы то ни было слов тринадцатилетнего мальчика, и действительно Катька рада, и действительно за дядей Шурой он последит. Сережа — еще, в сущности, ребенок — не только в курсе сложных «взрослых» отношений, но и руководит ими, режиссирует их. И в результате, осознав свои «ошибки», правильно корректирует их дальнейшую жизнь.

А Саша Шмагин — тот вообще юный гений, так что ему заведомо можно все и доступно все. И как некогда из Холмогор в Москву прибыла будущая надежда русской науки, так из поселка Чистый, откуда-то из заснеженного небытия, из тьмы и ночной пурги прибывает в Москву самородок Саша. Эта параллель Шмагин — Ломоносов проводится в фильме весьма настойчиво. С первых же кадров отец Саши, обыкновенный, средних возможностей технический интеллигент, говорит ему: «Ну, ты же не Ломоносов». Говорит, конечно же, для того, чтобы убедить нас в обратном. В Москве Саша первым делом выходит «на Ломоносова» — около его памятника он почтительно замирает, но не страшась сиятельной бронзы, а как бы несколько примеряясь к нему На этом авторы фильма все-таки останавливаются. И тогда мотив исключительности героя сменяется исключительной хорошестью всех людей — больших и маленьких, населяющих оба эти фильма.

В «Пропал и нашелся» какая-то безымянная первоклассница перед всем своим классом с фанатичной истовостью требует от Сережи, чтобы он принес свои извинения (что он и делает) однокласснику, которого Сережа неоправданно обвинял в краже Малыша. Все, даже эпизодические персонажи в этих фильмах — прирожденные герои и несомненные примеры для подражания.

А Сашу Шмагина авторы фильма просто «обкладывают» хорошими людьми, как елку ватой. Буквально все встречные на его пути, даже экскурсовод туристического автобуса по Москве — «Большой театр построен по проекту архитектора Бове, университет, дворец науки, воздвигнут в течение 1949—1953 годов...», — незамедлительно приглашают его к себе домой И все эти встречные — люди исключительных достоинств. И так получается, что нас окружают либо прекрасные люди, либо вундеркинды, а третьего не дано. Зрителей, похоже, вполне серьезно хотят убедить, что небо над нашими детьми только голубое, а тучки на него набегают только затем, чтобы прошел освежающий дождь.

И если Сережа дарит свадебный подарок, то это легкий планер с радужными стрекозиными крыльями, который парит в воздухе, а сопровождающая музыка наполнена легким перезвоном прозрачных хрустальных колокольчиков. Все у них радужное, голубое, хрустальное. Все ландринное и все парит...

Детство... Как легко покинуть, оставить, бросить его на произвол судьбы, чтобы начать, казалось бы, налегке, взрослую жизнь. С какой радостью мужающие и взрослеющие расстаются с ним, но потом как часто хочется вернуться туда хотя бы на миг, заглянуть назад, тронуть первую — запомнившуюся траву, услышать первые — запомнившиеся голоса дачных птиц, увидеть первые — запомнившиеся пристальные глаза. Вернуться, чтобы тронуть, коснуться, услышать, увидеть, но разве удастся это тому, кто бросил детство на произвол судьбы, кто живет налегке! Наше детство охраняет нашу память о лучшем, о главном, мы сбегаем к нему с наших взрослых вершин, чтобы выверить его камертоном звук своей судьбы и своей жизни.

Уже потом, во взрослости, мы начинаем отвоевывать детство у памяти, отбивать его у забытья, у банальности общих представлений о детстве, которую вживляют в нас и подобные детские фильмы тоже. Такие фильмы не только мешают самим детям правильно представить свою жизнь, они мешают и взрослым отстаивать свое детство в самих себе, потому что если поверить, что оно такое пресное, то стоит ли за него драться?

Давно известно: беда многих взрослых в том, что они забывают, что сами были маленькими. Беда режиссеров таких картин, что они забывают, что они взрослые. И что им уже не пристало играть в поддавки, прикрываясь флером заинтересованности детскими проблемами. Давно всем известно, что даже ложь менее опасна, чем полуправда, которая и приводит в действие механизм главного закона такого рода кинопродукции — Закон Великого Штампа. Расставляя силки, чтобы завоевать сердца юных зрителей, авторы попадают в них сами. Они попадают в полную зависимость от всесильной власти штампа.

Фильм «Пропал и нашелся», конечно же, начинается с панорамы Москвы и звона будильника. А как же еще начать детский фильм, действие которого происходит в Москве? У авторов фильма «В ожидании чуда» не менее испытанное решение: первое знакомство Саши с Москвой — сделанный в духе рекламных роликов проезд по городу у окна экскурсионного автобуса: Василий Блаженный, Ленинские горы, мраморные ступени Московского университета, по которым спешат озабоченные студенты. Открыточная, безликая Москва, тысячи, миллион раз виденная... На улицах веселые и бодрые спортивные лыжники, фантастических размеров снежная баба, в метро — бодро поющая группа молодежи, на которую все ласково и по-отечески поглядывают.

Да и музыка и того и другого фильма неразличима — бодрящая, безмятежная, но, когда надо, то и с нотками тревоги. Ею можно обмениваться сколько угодно, переозвучить один фильм другим — никто и не заметит.

Здесь все одинаково типично. Типичные детские шалости: дети не любят кашу и тайком скармливают ее собаке. Типичный «недетский» язык детей-акселератов: «Конечно, собака — друг человека, но ты не знаешь в этом меры» (Сережа). Типичная претенциозность — допустимая милая странноватость, когда дело касается вундеркиндов: «Понимаете, у меня в тот момент было отвлечено внимание. Я размышлял». Типичная тенденциозность — неустанная, назойливая демонстрация какой-то одной черты характера. Например, в фильме «В ожидании чуда» все нам указывает на то, что Саша принадлежит к избранному племени «чудаков», не от мира сего, а это в наш век науки и техники довольно ходкий товар и им с удовольствием торгуют. Типичная пригнанность одного эпизода к другому, никакого люфта, свободы, нефункционального пространства, и вместе с тем полный произвол: логические провалы, натяжки, несуразность и неоправданность. И — эпизод за эпизодом ни о чем. Типичная бессодержательность кадра, поступка, слова, а завидное постоянство предлагаемой информации, например, житейская забывчивость Сережи или глубокая образованность Надежды Васильевны, однообразно монотонно. Будто ты внутри экскурсионного автобуса и получаешь заштампованную информацию: «Посмотрите налево... посмотрите направо...».

На эти два фильма приходится только один живой вопрос Кати: «Сережка, а ты за меня или за нее?» Но, конечно, один этот невыдуманный вопрос не может одолеть такую стройную во всех своих составляющих модель детского фильма — малопрофессионального и томительно-прекраснодушного.

Мы выбрали эти два фильма из потока детских фильмов еще и потому, что они поставлены режиссерами-дебютантами. Им особенно важно понять, что речь на этот раз идет не об «отдельных недостатках», от которых постепенно избавляются, наращивая мастерство, а о том, что в основе такого рода фильмов лежит определенный тип мышления, опирающийся на трафареты представлений и о жизни и об искусстве. А чтобы выйти на дорогу настоящего искусства, недостаточно заботиться только о повышении уровня профессии, необходимо нечто более трудное и более важ-

ное: смена творческих принципов, творческих установок.

Неудача первых постановок И. Ясуловича и С. Косовалича слишком очевидна, чтобы в необходимости их творческого перевооружения можно было сомневаться. Люди же они, судя по некоторым частностям, рассеянным в их фильмах, одаренные, для работы в кино подготовленные. Будем надеяться, что к следующим работам они подойдут серьезнее и ответственнее, имея перед собой жизнь, а не ее готовые стереотипы.

И здесь весьма беспокоит позиция студии им. Горького, которая сочла возможным предоставить молодым режиссерам такого рода сценарии, которая «дала жизнь» такого рода кинопроизведениям, рассчитанным на несуществующую зрительскую аудиторию. Эти фильмы заведомо безадресные, потому что даже трудно представить, к кому они могу быть обращены — столь наивен, беден и упрощен их язык. Но если и впредь «вскармливать» наших детей подобной, хорошо прожеванной духовной пищей, есть опасность, что может народиться зритель, ее потребляющий.

Может быть, студия надеялась на чудо, на чудо искусства? Но когда искусство «налегке», тогда чудес не бывает.

Лев Рошаль

Петр Мартынович, кино и время

«Петр Мартынович и годы большой жизни»
Сценарий М. Туровской, Ю. Ханютина. Постановка Н Орлова Оператор Г. Абрамян. Художник В. Гладников. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1974

Картина «Петр Мартынович и годы большой жизни» — о том многократно воспетом, легендарном времени, когда страна «вставала со славою» навстречу каждому дню и почти каждый день начинался с одного и того же призыва: «Дашь!» Даешь Комсомольск! Даешь рекорд! Даешь встречный план! Даешь Северный полюс! Даешь подписку на заем! Даешь перелет! Даешь пробег! Даешь метро! Даешь новые ясли! Даешь, даешь, даешь!.. Лозунг мог выкинуть кто-то один — шахтер Донбасса или строитель Магнитки, ивановская многостаночница или «пятисотница» с Украины,— а подхватывали его тысячи и миллионы. Потому что это было не только лозунгом, но и потребностью души — дать стране все, что можешь, на что способен, рубаешь ли ты уголь или играешь в футбол, или...

...Или снимаешься в кино.

Многие участники ленты, о которой пойдет речь, прямо перед камерой, вслух пытаются разгадать секрет небывалой зрительской любви к тому, кому посвящена картина, — к киноартисту Петру Мартыновичу Алейникову. А любовь эта была действительно редкостной. Она пришла сразу — к шестнадцатилетнему актеру, сыгравшему в фильме «Семеро смелых» тоже совсем еще юного, почти мальчика, арктического «зайца» со смешной фамилией Молибога. Имя другого героя Алейникова — Ваня Курский из «Большой жизни» стало нарицательным: в предвоенную пору так называли того, кто выделялся озорным балагурством, неистощимой выдумкой и при этом особой дружеской преданностью. Парни, которых играл Алейников, были во всем и до конца своими — на них можно было положиться. Алейниковским героям подражали, копировали их «штучки», повторяли словечки. Наряду со знаменитыми лирическими и маршевыми песнями 30-х годов его незатейливые куплеты из «Трактористов» можно было услышать на всех перекрестках:

Здравствуй, милая моя,
Я тебя дождал-си.
Ты пришла, меня нашла,
А я растерял-си. .

А потом, уже в годы войны, была другая песня, из «Александра Пархоменко», — раздумчивая и щемящая: «Ты ждешь, Лизаве-ета, от друга приве-ета...»

«Петр Мартынович и годы большой жизни». Петр Алейников в роли Вани Курского («Большая жизнь»)

Иван Папанин и Михаил Громов, Алексей Стаханов и Андрей Старостин, Аркадий Райкин и Алексей Баталов, Леонид Утесов и Вячеслав Тихонов, друг артиста Борис Андреев и его учитель Сергей Герасимов отыскивают разные, порой тончайшие нити, связующие экранных героев Алейникова с героями действительности. Каждый из них прав и интересен в своих размышлениях. Но, несмотря на то, что у каждого из них свое понимание алейниковского феномена, в одном они единодушны: в бесспорности той простоты и легкости, той поразительной естественности, с какой герои Алейникова поднимались из жизни на экран, чтобы с экранного полотна сойти в жизнь. Диффузия этих процессов была безоговорочной, не требовавшей обсуждения. Герои Алейникова никогда не оказывались над зрителями и никогда не становились ниже зрителей. Они всегда шли рядом, были вровень с ними.

Люди, хорошо знавшие Алейникова и его время, находят этому, как я уже сказал, различные и точные объяснения. И все-таки одно обстоятельство мне представляется весьма важным выделить — полнейшую актерскую самоотдачу в любом алейниковском образе, которая была сродни (именно — сродни!) повседневной полнейшей самоотдаче сидящих в зрительных залах его современников. Он отдавал себя с тем же энтузиазмом, с той же полнотой, с какой и они отдавали себя. Не символично ли, что первое слово, которое произносится самим Алейниковым в посвященном ему фильме, впрямую перекликается с призывом «Даешь!..» «Давай! Давай! Крепи, успевай!» — азартно выкрикивает Ваня Курский, ставя с товарищами рекорд в шахте. И недаром Борис Андреев вспоминает, что когда они (актеры) во время съемки выходили из шахты после этого эпизода, собравшиеся шахтеры встречали их «как своих».

Конечно же, и в других лучших актерах 30-х годов жило это стремление к самоотдаче, выражавшее дух времени. Но у Алейникова оно было, как ни у кого, открытым, всеобъемлющим, что ли. Зрители тут же схватывали, что артист отдается своему делу с той же мерой душевного порыва, с какой они отдаются своему. Все, чем владел Алейников, и, в первую очередь, неизбывное свое артистическое и просто человеческое обаяние он тратил без остатка.

Вряд ли это делалось сознательно — скорее по вдохновению и вследствие полной слитности со своим временем, в которое иначе и не работали: энтузиазм, порыв, штурм. Даешь!.. Это вовсе не означало отсутствия у Петра Алейникова мастерства, но море как бы ничем не сдерживаемого обаяния делало актерское умение, ремесло, технику неуловимыми для зрительского глаза.

Алейников тратил себя щедро. Может быть, слишком щедро и слишком нерасчетливо, потому что впереди это сулило драму. Проходили годы, сказывался возраст, его приглашали на пробы, но не утверждали на роли, потому что это уже был, как говорит Баталов, «не тот Алейников», которого все помнили и любили. Перестроиться, приспособить себя к новым ролям не удавалось. Все это переживалось трудно и остро. Поставленная в конец картины драматическая сцена из последнего его фильма «Утоление жажды», в котором Алейников снимался уже смертельно больным, — не просто еще одна роль в еще одной картине. Это как бы напоминание о сложности данной актерской судьбы, о ее драматизме.

Но мог ли, должен ли был Петр Мартынович Алейников дозировать свое обаяние, «придерживать» талант с оглядкой на будущее в годы своей большой жизни, когда жизнь требовала отдавать себя не «в пределах», а — беспредельно?!.. Ведь от того, что он отдавал себя так, его герои — вроде бы ничем не выделяющиеся, совсем простые, с шутками да прибаутками — оказались выразителями эпохи.

Так личная актерская судьба смыкалась с судьбами времени.

И все-таки я не совсем прав, говоря, что картина эта о 30-х годах. Она и о нашем времени, даже, наверное, прежде всего о нем.

М. Туровская и Ю. Ханютин построили своеобразный сценарий, в котором игровое и документальное кино, сплетаясь и взаимодействуя, сосуществуют вместе. Речь идет не о расхожем теперь приеме документальной стилизации, когда игровой фильм снимается «под хронику» и создается впечатление высокого уровня внешнего правдоподобия, к сожалению, далеко не всегда совпадающего с таким же высоким уровнем правды по существу. Здесь же все сделано иначе — в открытую. Игровое и документальное кино не подменяют друг друга, а взаимодополняют.

Казалось бы, проще всего такое взаимодействие объяснить вполне обыденной схемой: игровые сцены — это съемка фильма о 30-х годах, в которой участвует целая съемочная группа с режиссером, сценаристом, оператором и героиней фильма актрисой Ариной Алейниковой, а документальные — те, в которых эта съемочная группа встречается со знаменитыми людьми 30-х годов или смотрит хронику, игровые ленты того времени.

Такова схема, которая легко пересказывается, но вряд ли что-либо объясняет. Прежде

всего потому, что картина безразлична к достаточно распространенному типу киноповествования, развивающемуся в виде цепи бытовых происшествий, легко объяснимых обыденной логикой. Картина строится на иных началах — как размышление о коллизиях истории, скрещивающихся с конкретными людскими судьбами.

К тому же оказывается, что эти коллизии сталкивают людей не одного только поколения. Вся съемочная группа, включая дочь Алейникова, не может правдиво рассказать о времени ее отца, не угадав каких-то существенных моментов нравственного мира людей тех лет. Для них, как и для авторов фильма «Петр Мартынович и годы большой жизни», как и для нас, его зрителей, это важно не с точки зрения некоего историко-археологического интереса, а с точки зрения сегодняшнего дня, всегда лежащего, как известно, на дороге из прошлого в будущее.

Вот здесь-то, в свете этого интереса, сплетение игровых ситуаций с документальными и дает возможность спрессовать различные временные пласты в единый образный ряд, помогая и авторам и зрителям постигать смысл не мерного течения дней, а связи времен.

Это авторское стремление поразмышлять о связи времен заявлено с первого же эпизода. На летном поле аэродрома толпа празднично одетых по моде 30-х годов людей встречает героев-летчиков под звуки марша «Все выше, и выше, и выше...». Вдруг медленно, но уверенно пространство кадра перекрывает появившийся откуда-то слева, из-за кадра огромный современный авиалайнер. И тут мы понимаем, что это была не встреча героев-летчиков, а съемка фильма о встрече. И что празднично одетые люди — киномассовка. И что приземлившийся самолет с героями-летчиками — всего лишь маленький фанерный макет, подвешенный на проволоке. Однако на какое-то мгновение мы все-таки прикоснулись к празднику, к атмосфере всеобщего энтузиазма, пока... Пока не кончилось съемочное время и современный аэропорт не зажил своей повседневной жизнью... Пока праздничную атмосферу далеких дней не поглотили наши деловые будни.

Весь этот точно выстроенный эпизод дает материал для целого потока размышлений: о движении времени и о движении нравственных идей во времени, о научно-техническом прогрессе человечества и о развитии человечества в условиях научно-технического прогресса. Каждое время, будь то наши дни или 30-е годы, не однозначно. Что-то отметается, уходит навсегда, но важно понять — что остается. А понять не всегда так уж просто.

В последние годы на страницах книг, на сцене и экране мы не раз встречались с человеческим типом, несущим в себе какие-то новые черты, несомненно принадлежащие его жизненному прототипу. Это человек твердый, собранный, волевой, умеющий считать и рассчитывать, умеющий жестко спросить и с других и с себя. И, естественно, умеющий запросить для себя, поскольку он, выкладываясь в деле до конца, имеет право на материальный стимул. Он берет не энтузиазмом, не темпераментом, не обаянием, а железной логикой, рациональным расчетом. Легко ли на этом фоне понять азарт Вани Курского: «Давай! Давай! Крепи, успевай!», легко ли понять, почему так щедро тратил себя знаменитый артист Петр Алейников? Но возникает и другой вопрос: так ли уж важно понять?

Оказывается, важно — есть потребность. Ибо становится очевидным, что наладить новые производственные отношения хоть и трудно, а все-таки легче, чем новые нравственные взаимоотношения. Приобретая что-то, важно чего-то не утерять.

Игровая линия фильма то и дело сводит героев фильма, а заодно и нас, зрителей, с подлинными героями 30-х годов. Эти встречи вызывают множество размышлений. И, пожалуй, главный их итог связан с тем, что постепенно очерчивается мысль: сила времени определялась не только силой массового энтузиазма. Нет, она была в силе и масштабе каждой личности, составлявшей массу. Лозунг «Даешь!» был, несомненно, лозунгом коллективизма. Но отдача требовала от каждого всестороннего творческого выявления, соизмеримого с задачами времени. С тем, чтобы больше дать всем, не очень задумываясь о том, что получишь

взамен. Этим и определялась духовная наполненность человека, его масштаб.

Для того, чтобы выявить разнообразие движения авторской мысли, обозначить взаимодействие разных эпох с помощью различных видов кинематографа в пределах одной ленты, режиссеру-дебютанту Н. Орлову не так-то легко было всегда находить точные решения. Поэтому экспериментальная по сути работа оказалась не свободной от просчетов. И, пожалуй, самый серьезный из них связан с линией О. Ефремова, играющего кинорежиссера Олега Николаевича. Если та же Алейникова присутствует в картине в качестве актрисы, исполняющей роль героини фильма о 30-х годах, и вместе с тем как дочь Петра Мартыновича, пытающаяся понять отца и его время, что придает определенную многомерность образу, то кинорежиссер существует в картине лишь в откровенно функциональных, служебных пределах написанной для него роли. К тому же Алейниковой дана пусть несколько схематичная, но все же существенная для движения образа тема внутреннего преодоления. Наконец, она участвует в одной из самых эмоционально сильных документальных сцен фильма, снятой в белорусской деревне, на родине Петра Мартыновича. Его сестра, почти не сдерживая рыданий, вспоминает о тяжком, разоренном, голодном детстве брата. «Такие жизни нигде щас не мають», — говорит она.

Что же касается роли кинорежиссера, то она написана очень уж общо. В одном из эпизодов Олег Николаевич сетует на то, что сценарист снимаемого им фильма написал не роли, а «знаки» людей предвоенного времени. Если бы на месте этого сценариста были М. Туровская и Ю. Ханютин, то кинорежиссер мог бы все это сказать им, имея в виду свою собственную роль.

Думается, было бы интересно, если бы в какой-то момент Ефремов тоже вышел из шор игровой ситуации и уже от своего имени принял участие в размышлениях, выдвинутых фильмом. А иначе на экране есть Олег Николаевич, но, к сожалению, нет Ефремова. В результате кинорежиссер больше напоминает того Ефремова, который вел «Кинопанораму», а не своеобразную художественную личность нашего времени, какой сам он является и какая могла, нет, должна была встать в ряд с участвующими в фильме знаменитыми людьми 30-х годов. Думаю, читателю ясно, что хотя здесь идет речь о Ефремове, это упущение (и, на мой взгляд, достаточно весомое), конечно, и Ефремова и авторов фильма, его драматургии. В немалой степени оно ослабляет современную линию фильма. Особенно если сравнивать ее с образным, достаточно ярким постижением в картине ряда сторон и явлений жизни страны 30-х годов.

В картине, как я уже говорил, важную роль играет старая хроника. Стремясь из лучших намерений подать ее своеобразно, емко, «остраненно», Н. Орлов разбивает хроникальные кадры полиэкраном. Но если современную хронику мы просто смотрим, улавливая основную тенденцию, то старую мы любим не смотреть, а рассматривать, открывая множество подробностей, позабытых, а то и неизвестных, высветляющих детали во имя главного. Разбитая же полиэкраном, она «разбегается», обедняя фильм в содержательном плане.

Есть в картине и другие недостатки.

Но куда плодотворнее отметить нечто более принципиальное и важное.

То взаимодействие игрового и документального кино во имя решения существенных идейно-смысловых задач, к которому обратились авторы фильма, имеет, в общем-то, крайне малую традицию, можно сказать, почти ее не имеет. Однако несомненно, что такое сосуществование сулит киноискусству неожиданные и разнообразные, нами еще пока мало осознанные открытия. Поэтому-то очевидно, что потери этой картины — на дороге творческого поиска новых форм кинематографа. М. Туровская и Ю. Ханютин уже многие годы одержимы идеей «документально-игрового фильма» и не теряют желания осуществить ее, хотя знают, что здесь, как и во всяком новом деле, риск неудач запланирован. Но они смело осуществляют разведку этого нового, и результат налицо — перед нами необычное кинозрелище. Причем необычность его продиктована характером идейного замысла, содержанием фильма.

Е. Михайлов

Увлекательное путешествие в незнакомый мир

«Мир близкий, мир далекий»
Сценарий И. Василькова. Режиссер Г. Жвания. Оператор С. Балакирев. «Леннаучфильм», 1976.

Вероятно, многие читатели помнят фильм У. Грина (США) «Хроника Хеллстрома», показанный на одном из Международных кинофестивалей в Москве. Тогда эта картина вызвала своего рода сенсацию. Нет слов: снята отлично, впечатление производила большое и, прямо скажем, жутковатое. На нервы действовала. Шутка ли, ученый Хеллстром (фигура вымышленная) полтора часа убеждал, что мы живем бок о бок со страшным врагом человечества, врагом, обитавшим миллионы лет до нас, врагом, который выживет и тогда, когда биологическая среда окончательно станет для нас, людей, непригодной в силу загрязнения, уменьшения кислорода... Этот враг останется, даже если ядерная война уничтожит все живое. Речь шла о насекомых. Их мир, по мнению Хеллстрома, — это страшный мир вечной борьбы и агрессии. Не верите? Хеллстром продемонстрирует реальные эпизоды из жизни насекомых, и придется поверить, ибо съемки достоверны с фактической точки зрения и безукоризненны, как нам может показаться, с точки зрения научного эксперимента, словом, обладая всеми признаками «научного» фильма, пробуждая в зрителях неподдельный интерес, автор его неотвратимо подводит к ложным философским выводам, обосновывает страх перед природой, тем самым затушевывая проблемы остросоциальные...

Сценарий Игоря Василькова «Мир близкий, мир далекий», который можно прочитать в сборнике его сценариев, ни разу не упоминает пресловутую «Хронику». И тем не менее он был написан как ответ на нее, как полемика с ложным представлением о насекомых. Автор — известный советский деятель научного кино, его перу принадлежат многие научно-популярные сценарии, написанные главным образом в жанре научной кинопублицистики. Его пристрастие — широкий круг биологических наук, в том числе энтомология (наука о насекомых) и этология (наука о поведении животных). Сценарий больше знакомил с наукой, чем с биографиями отдельных ученых, хотя деятели науки, их комментарии — непременный его компонент. Автор умеет использовать способность зрителя решать мыслительные задачи, которые встают перед нами, лишь только мы выходим за пределы привычных представлений. На этом и строится драматургия сценария «Мира близкого, мира далекого». «Вместе с ученым-энтомологом, — пишет И. Васильков, — мы начнем путешествие в малознакомый мир насекомых. С помощью кинокамеры мы будет наблюдать... Наблюдая, мы будет размышлять».

Драматург опровергает апокалиптические видения Хеллстрома. И в то же время во множестве эпизодов из жизни разных видов насекомых (видах, о которых мы, быть может, и не подозревали) дает нам научно точную информацию о странном, загадочном, но отнюдь не враждебном нам мире насекомых.

Неторопливо, от эпизода к эпизоду мы проникаем в этот далекий и в то же время близкий нам и соприкасающийся с нами и нашей жизнью мир, во взаимоотношения живых существ, населяющих землю.

Эпиграфом к сценарию взяты известные слова В. И. Ленина: «Ум человеческий открыл много диковинного в природе и откроет еще больше, увеличивая тем самым свою власть над ней».

Свой сценарий И. Васильков вручил Гураму Жвания. Первое, что можно сказать об этом содружестве, принесшем несомненные плоды: «Вода и камень, лед и пламень не столь различны меж собой...» И все же... Драматург вверился, может быть, далекому от своей собственной стилистики, но одному из наиболее талантливых и оригинальных режиссеров научно-популярного кинематографа,

Гурам Жвания предпочитает фильмы научно-художественные, проявляя склонность скорее к фильмам-эссе, где можно развернуть яркую палитру красок, живописание натуры, живой остроумный комментарий. Не прибегая к актерской игре, не опираясь только на дикторский текст, он умеет заставить играть саму природу, поэтически умеет извлечь из материала научного факта нужные выводы. Он умеет заставить зрителя познавать мир природы, наслаждаясь им. И (что, увы, не очень-то привычно для режиссера научного фильма) ему присущи ирония, юмор.

Что же получилось?

Перед нами, как нам кажется, тот случай, когда автору сценария фильм виделся поиному, но снятый в иной манере — яркой, эмоциональной, остроумной, очень живописной, — он оказался не противоречащим сценарию в главном: по мысли, по своей философской направленности. Гурам Жвания исповедует тот же принцип о т н о ш е н и я к материалу, подавая его научно-достоверно и считая главным в работе раскрытие научного эксперимента, в котором сам участвует, выстраивая стройную систему доказательств.

Фильм снимался два года. Два года режиссер и оператор С. Балакирев «охотились» с камерой за насекомыми, как бы задавали им вопросы и терпеливо ждали, когда сами «герои» фильма дадут на них ответы.

Фильм Гурама Жвания заставляет вспомнить другую его ленту — «Шелк», получившую в свое время Ломоносовскую премию. Уже в ней мы увидели «человеческий» (хотя без участия людей) взволнованный рассказ о природе, где отношение автора к материалу не завуалированно, а, наоборот, открыто декларировалось Уже в «Шелке» длительные энтомологические наблюдения вылились в художественные образы, несущие в себе внутренний философский смысл, когда в кропотливо снятом мимолетном бытии тутового шелкопряда мы почувствовали мудрую гармонию природы, познали поразительную закономерность природных взаимосвязей.

Глубокий философский смысл содержится и в новом фильме — «Мир близкий, мир далекий». Как и в «Шелке», здесь можно обнаружить несколько повествовательных пластов, в целом соответствующих замыслу кинодраматурга, но решенных в ключе, характерном для данного режиссера.

Пласт первый — лежащий на поверхности — тщательное кинонаблюдение сцен из жизни различных видов насекомых. Вот кусок коры, а при ближайшем рассмотрении это — гусеница, которая живет своею самостоятельной жизнью. В песках перебирает ножками скоробей. Он толкает перед собою шар, во много крат превышающий его собственный вес. Долго и подробно мы наблюдаем пчелиный рой и без всякого утомления можем еще и еще смотреть на изящно снятые танцы насекомых, рассказывающие нам о пчелином языке...

Пласт второй — главный в сценарии и в фильме: внимательная разработка и показ экспериментов, доказывающих, что, как бы ни были вечны инстинкты, как бы ни было целесообразно поведение, запрограммированное в наследственности, — в изменившейся обстановке насекомое найдет иное целесообразное поведение, найдет иной, незапрограммированный выход из новой ситуации. Сначала, когда нам показывали поведение жука в лабиринте, казалось, что никакая сила не в состоянии разрушить инстинкты у некоторых видов. Потом, уже на материале поведения пчел, мы начинаем анализировать влияние на насекомых измененной ситуации. Любопытно, что одна из ситуаций оказалась незапланированной ранее, но ее тут же удалось использовать: в рой попал шершень. Пчелы всегда следуют за маткой, их «поведение», «эмоции» не позволяют менять «решение». Но вторжение чужака заставило их быстро перестроиться. Этот эпизод рассказал нам о том, как и в других случаях, специально организованных, рождаются навыки, как меняется поведение, как по-новому — через изменение танца и тона издаваемых звуков — пчелы передают новую, только что полученную информацию. Оказывается (мы это видим на примере изящно разработанных экспериментов), насекомые остро реагируют на звуковые сигналы, на изменение электрического поля. Наконец (этот

эпизод может у одних вызвать улыбку и смех, у других досаду за нарушение чистоты жанра — но уж таков Гурам Жвания!), нам показали под звуки физкультурного марша соревнование скоробеев

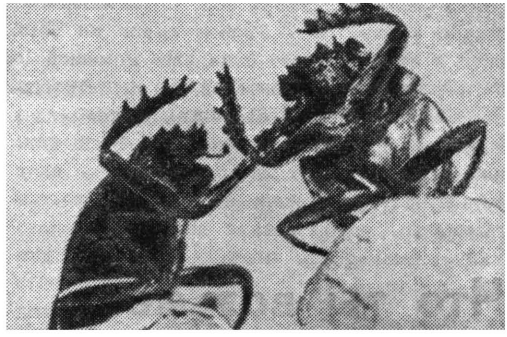
Наконец, мы улавливаем в этом фильме пласт третий, особенно важный для режиссера Фильм подводит нас к пониманию того, как «организован» мир насекомых Вот, к примеру, те же пчелы, плетущие затейливые узоры своими движениями и полетами. Пчелиный рой, что он собою представляет? Единый организм или сообщество? И, пожалуй, старое представление о рое как о едином организме после фильма у нас поколеблено.

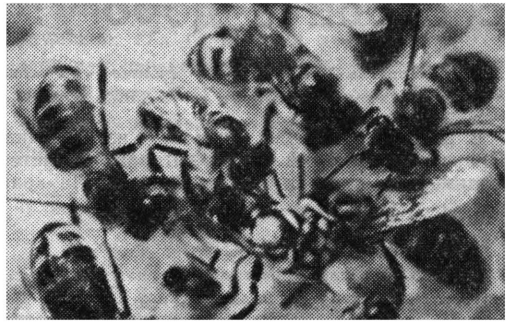
В фильме поставлен очень важный вопрос об инстинкте и поведении, о наследственной информации и возникновении новых навыков, разрушающих или дополняющих запрограммированные

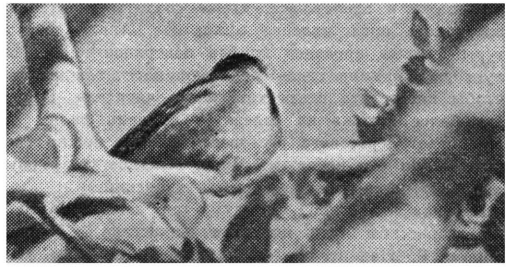
А в целом фильм заставляет нас по-новому, с точки зрения данных современной экологии, посмотреть на мир насекомых, их жизнь, взаимодействие с окружающей средой.

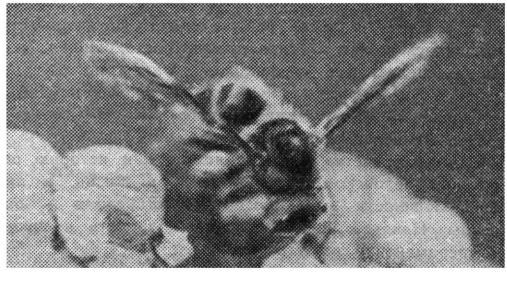
Гурам Жвания подает нам материал ненавязчиво. Он много внимания уделяет чисто изобразительной стороне, естественным шумам. Как тонко камера различает цвета, которые простой глаз и не отличит, какая нюансировка в звуках, издаваемых тем или другим насекомым! И все это — настоящее, никем не подстроено, не подыграно, разве что уже упомянутый нами эпизод «цирка жуков».

Вряд ли мы вправе сделать после просмотра фильма далеко идущие выводы в области энтомологии, к которым наука только подходит. Но будем благодарны авторам и за то, что они сделали далекий мир — близким, не враждебным человеку, а в чем-то даже поучительным, подсказывающим бионике решение тех или иных инженерных задач. И за то, что они с помощью всей палитры цветного и звучащего экрана привели нас на передний край науки, которая сама-то еще находится в стадии становления (мы имеем в виду этологию). И за то, что час, проведенный в просмотровом зале, принес нам эстетическую радость от наслаждения красотой природы.









«Мир близкий, мир далекий»

Что ты возьмешь с собой в дорогу?

Диалог «зритель — режиссер» о фильме «На край света»

В редакцию пришло письмо из Донецка. Приведем его в той части, которая касается фильма В. Розова и Р. Нахапетова «На край света».

Уважаемая редакция!

В № 13 журнала «Советский экран» за 1976 год опубликована рецензия Л. Аннинского на фильм Родиона Нахапетова «На край света». На мой взгляд, автор рецензии грубо исказил замысел сценариста и режиссера и сделал все, чтобы создать у читателя превратное представление о картине. Анализ структуры фильма проведен крайне поверхностно, изобилует натяжками; стиль рецензии рассчитан на то, чтобы повеселить невзыскательного читателя. Рецензия более похожа на издевку — а ведь фильм заслуживает серьезного разговора. О нем можно спорить — но без неуважительных выпадов, без ярлыков, которыми оперирует Л. Аннинский.

Картина эта стала, мне думается, важным этапом на творческом пути молодого режиссера. Первый фильм Р. Нахапетова «С тобой и без тебя» был сделан уверенной рукой, но радости встречи с новым он не принес. Фильм этот рассказал, в общем, старую, уже не раз виденную историю. Чувствовалась какая-то скованность постановщика, желание сделать все «правильно». Фильм не был неудачей, но и достижением его не назовешь. Дебют состоялся — обыкновенное начало

Необыкновенным стало продолжение.

«На край света» я воспринимаю как историю обретения человеком веры в себя, в жизнь, в любовь. Ценности эти никогда не устаревают — они вечны. Никогда не перестанет волновать и яркое, темпераментное их утверждение.

Сюжет фильма не нов, он напоминает притчу о Блудном сыне, перенесенную в наши дни. Но это касается лишь сюжетной основы, а сама драматургия фильма весьма оригинальна и жизненна. И проблема ее, вопреки мнению некоторых критиков, продолжает быть актуальной и волнующей. Движется действие, и постепенно, исподволь все происходящее на экране наполняется глубоким смыслом. Фильм, который поначалу кажется простым и непритязательным, на поверку оказывается сложным и многослойным по своему содержанию произведением. В некоторых эпизодах, правда, авторам изменяет чувство меры, иногда они отдают дань развлекательности — но художественность повествования неизменно высока.

Очень интересными, неоднозначными показались мне главные герои картины. В необычном, раскованном стиле сыграл роль Володи молодой актер Вадим Михеенко. Некоторые критики, не утруждая себя глубоким анализом, поспешили отнести Володю к категории, как их теперь называют, «хиппарей». Они-де лохматые, распущенные, грубые, шатаются по улицам, бренча на гитарах и не зная, куда себя деть. Что говорить, такие тоже кое-где встречаются на улицах наших городов Но разве таков Володя? Да, он груб, порою жесток в суждениях и поступках. Но он остро чувствует любую фальшь, он не принимает банальных изжеванных прописей — и в этом он прав. Юношеский максимализм? Но ведь это, по сути своей, прекрасно — когда человеку не нравится фатальная предопределенность жизненного пути «столичного мальчика»: институт, потом тихая семейная жизнь, телевизор, в суете и спешке уходящие дни, месяцы, годы?.. Ведь небо над головой и впрямь такое голубое и бездонное, и снова и снова проплывают перед нами на экране удивительно снятые оператором поля, озера, луга...

Еще одна удача фильма — Сима, приемная сестра Володи в исполнении Веры Глаголевой. Добрая, наивная, милая, без слов все понимающая девчонка.

В ней нет ничего наносного, лишнего, неискреннего, она всегда остается сама собой, ни на кого не похожей. В век «mass media», когда почти каждый регулирует свое поведение, а часто и образ мыслей в соответствии с каким-то стереотипом, такая черта личности особенно привлекательна.

О многом в фильме можно спорить. Но, по-моему, бесспорно, что его авторы затронули серьезную проблематику, и встреча с их героями не пройдет бесследно для зрителя — она заставит задуматься, требовательно вглядеться в себя, в свои взаимоотношения с людьми, в собственные жизненные устремления. Уже одним этим фильм разительно отличается от многих благополучных картин, где царит тишь да гладь да божья благодать, конфликты и проблемы надуманны и, по сути дела, бессодержательны, желаемое выдается за действительное, и с глубокомысленным видом изрекаются очевидные прописи. Уже только этим фильм заслуживает серьезного и уважительного разговора.

Олег Доспехов, инженер-физик
Донецк

Скажем сразу же: оценка картины «На край света», высказанная в письме Олега Доспехова, у многих, наверное, вызовет возражения. Фильм В. Розова и Р. Нахапетова рождает к себе отношение резко неоднозначное. О нем спорят, выдвигая оценки, колеблющиеся от благодарности авторам за возможность активного соразмышления над вопросами, остро волнующими молодежь, до полного неприятия фильма, неприятия его героя, особенностей режиссерского стиля и актерской манеры.

Но такой разброс в суждениях позволяет горячо поддержать нашего донецкого читателя, когда он настаивает на том, чтобы разговор о фильме велся без полемических перехлестов, без запальчивости, неизбежно ведущей к натяжкам и передержкам. Таких натяжек и передержек в рецензии Л. Аннинского, к сожалению, действительно немало. Конечно, есть в ней и замечания основательные, суждения верные и точные. Но даже там, где автор рецензии прав, резкое несогласие вызывает тон, который он почему-то избрал для разговора о картине В. Розова и Р. Нахапетова: тон подчеркнуто неуважительный, развязно-иронический. Такого отношения картина не заслуживает. Разговор о ней может вестись и острополемический. Но критика, при всей своей взыскательности и прямоте, должна быть прежде всего серьезной, вдумчивой. Ведь фильм заслуживает прежде всего активного додумывания — в диалоге с авторами — вопросов, ими затронутых, дальнейшего углубления в проблемы, их взволновавшие. Не случайно же фильм вызвал стойкий и пристальный интерес в зрительской аудитории, особенно в аудитории молодежной. Перед нами произведение, далеко не полностью удавшееся, не свободное от противоречий и просчетов, но коснувшееся важных, серьезных вопросов, пройти мимо которых было бы по меньшей мере неразумно.

Фильмы, вызывающие активную зрительскую реакцию, в чем-то открыто полемические, приглашающие к страстному соразмышлению над вопросами, перед которыми нас ставит жизнь, остро необходимы на наших экранах, зачастую заполняющихся картинами, не несущими в себе ни новых мыслей, ни живых образов. С фильмом «На край света» можно и нужно спорить, но его не отнесешь к категории «серых», «проходных». Да и сценарий, послуживший основой фильма, принадлежит перу писателя, который — кто же станет в этом сомневаться — всей своей жизнью в литературе, своими упорными и страстными раздумьями над важными и острыми проблемами социалистической морали, над путями, которыми входят в жизнь молодые,— заслужил, чтобы его выслушали внимательно и без предубеждения. И чтобы спорили с ним так же серьезно и вдумчиво, как серьезно и вдумчиво размышляет над нерешенными вопросами нашей жизни сам писатель, на том уровне, на котором он ведет разговор со своими читателями и зрителями.

Попыткой предпринять такой разговор и является публикуемый нами диалог группы зрителей с режиссером фильма «На край света» Родионом Нахапетовым. Не претендуя на *завершение* спора о фильме, этот диалог, наоборот, рассчитан на то, чтобы его *активизировать* и, если удастся, поднять, как говорят математики, хотя бы на один порядок выше.

Такой разговор, разумеется, не может претендовать на полный и всесторонний анализ произведения. Это всегда разговор с открытым финалом. Но ведь подчас выдвинуть на обсуждение идею бывает куда важнее, чем просто поставить оценку фильму, это обсуждение вызвавшему. И если, разговор о картине «На край света» даст пищу для размышлений не только создателям фильма, но и тем, кого волнуют пути и судьбы нашего молодого кино, кино для молодых и о молодых,— это будет значить, что заседание «Клуба» не прошло впустую, принесло свою пользу.

Чтобы сохранить «чистоту опыта» и избежать разночтений, связанных с различиями возрастными и культурными, мы намеренно пригласили на просмотр представителей одной «социологической категории» — молодых людей, близко знающих друг друга в жизни, по

работе и так или иначе связанных с проблемами воспитания молодого поколения.

Диалог «зритель — автор» ведут:

Автор: актер и режиссер **Родион Нахапетов** (роли в фильмах «Сердце матери», и «Верность матери», «Влюбленные», «Это сладкое слово — свобода!», «Мечтать и жить» и др.; режиссерский дебют — фильм «С тобой и без тебя», 1974);

Зритель: **Валерий Луков,** старший научный сотрудник научно-исследовательского сектора международного молодежного движения Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ; **Владимир Луков,** ассистент кафедры зарубежной литературы МГПИ имени В. И. Ленина; **Аркадий Менин,** аспирант кафедры зарубежной литературы МГПИ имени В. И. Ленина; **Татьяна Кузнецова,** кандидат философских наук; **Валерий Туровский,** кинокритик, литературный сотрудник газеты «Комсомольская правда».

Вл. Луков. Я хотел бы начать с вопроса к режиссеру. Сценарий Розова написан в 1961 году. Что побудило вас обратиться к нему в 1975-м? И не было ли у вас ощущения, что проблемы, затронутые в нем, сегодня стоят уже несколько иначе, что во многом изменились и время и герой?

Р. Нахапетов. Мне кажется, такие вещи, как «А, б, в, г, д...» Розова, сохраняют свое значение не на год и не на два. Разумеется, мы хотели сделать фильм о современности, и потому отбрасывали устаревшее — в подробностях характера, в деталях его окружения. Но проблема воспитания чувств, которая, с моей точки зрения, главная в сценарии, звучит в нем и сегодня так же пронзительно и сильно, так же своевременно и современно.

Вл. Луков. Вопрос, который я задал, мне кажется очень важным; важно и то, что вы определяете тему фильма как тему воспитания чувств. К этому я попробую вернуться несколько позже, а пока скажу о том, что меня привлекает в фильме.

Герой его, мне думается, не выдуман, он реален и интересен. Реален и конфликт фильма. Наконец, для меня очевидна перспективность вот такого направления в творчестве, когда автор смело и прямо говорит о волнующих и достаточно острых молодежных проблемах — такой фильм заставляет задуматься, и это уже много. Взятая тематика, по-видимому, для вас не случайна: в ваших работах — актерских, а теперь и режиссерских — чувствуется стержень...

Но вот что меня смутило в картине «На край света».

Мне кажется, что я видел не один, а два фильма, встретился не с одним, а с двумя героями, и не с одним художественным языком, а с двумя. Один фильм, герой, язык — Розова. Другой герой, язык, фильм — Нахапетова И здесь дело не только в том, что перед нами разные дарования, каждое из которых очень своеобразно. Дело в другом — и тут я возвращаюсь к вопросу, заданному вначале.

Обратившись к сценарию пятнадцатилетней давности, вы могли его нетронутым перенести на экран. Я понимаю, почему вас этот путь не устраивал. Был и другой путь: сохранив суть проблемы, полностью переосмыслить сценарий, пересмотреть его во всех аспектах, имея в виду изменившееся время.

Но и это не было сделано. Мне кажется, между вами достигнут компромисс. Причем не только между фильмом и сценарием, режиссером и драматургом. Здесь есть компромисс и внутри героя, в языке и стиле и т. д. Возьмем первое, что бросается в глаза сразу,— стиль. Ведь то, что происходит в фильме, недостаточно реально для реальности. Перед нами скорее притча, и мы бы ей полностью поверили, если бы ключом к фильму была условность стиля. Мы поверим и такой условно-притчевой трактовке реальности — но последовательно проведенной. Мы поверим последовательной условности. Здесь же нет ни достаточной реальности, ни достаточной условности.

Есть элемент компромисса и в самом герое. Скажем, между героем начала и героем конца. Вас волновала тема воспитания чувств — но я не ощущаю в фильме достаточных оснований для тех перемен, которые произошли к финалу в герое.

Вопрос о закономерности обращения к сценарию, написанному в иное время,— принципиален. Герой Розова и герой Нахапетова — два разных героя. И дело не в том, что он изменился внешне, сообразно новейшим веяниям моды. Это разные характеры. Сценарий Розова в этом смысле, как мне представляется, глубже: он показывает истоки типа. Да, и в сценарии и в фильме он протестует против однообразной дидактики, отстаивает свою независимость, свое право на поиск, на самостоятельные суждения и т. п. — все это чрезвычайно характерно для такого возраста. Но и в сценарии и в фильме «метания» героя приобретают черты чрезвычайные, экстраординарные,— поэтому так важны обоснования, анализ истоков таких метаний.

Между тем герой не стоит перед переоценкой ценностей. В чем же корни его «метаний»? В чем причины появления такого героя? Ведь он, я повторяю, реален, мы встречаемся с ним, о нем — в разных его ипостасях и проявлениях — пишут газеты. Тем более важно понять его истоки.

Попытаемся в этом разобраться. Есть, на мой взгляд, два типа таких героев. Первый, довольно распространенный, складывается под влиянием моды — он пассивно следует примеру наиболее доступному и внешне привлекательному, без попытки вдуматься в суть. Такая позиция позволяет человеку утвердить себя «на ничем». Есть второй тип. Поступки, модель поведения героев этого типа — осознанны.

«На край света». Володя — В. Михеенко, дядя Вася — П. Глебов

Когда они знают, чего хотят — из таких вырастают Чешковы, их деятельность конструктивна и целенаправленна. Но бывает и так, что по тем или иным причинам — может быть, просто в силу возраста — у них не сразу возникает четкая ориентированность на цель, нет до поры «положительной программы». Таков, я полагаю, ваш герой в фильме. Что же, внимания заслуживает и такой юноша, его духовная эволюция нам тоже интересна и важна.

Тема фильма, как сказал Родион Нахапетов,— воспитание чувств. К концу картины в герое намечаются перемены. Он стал внимательнее к другим. Он стал внимательнее и критичнее всматриваться в себя. Он вышел на тот уровень, с которого может, должна начаться новая фаза в его развитии.

Но я хотел бы подчеркнуть и то обстоятельство, что в герое чувствуется рассудочный подход к жизни. Что может перевоспитать такого человека, что может заставить его критично и серьезно переосмыслить свою жизненную позицию? Я думаю, все же не труд «на щебенке» и даже не встреча с любовью. В жизни на такого человека может всерьез воздействовать прежде всего идейная позиция другого человека. Идейное столкновение. А вот его-то в фильме нет. Есть психологический конфликт на уровне чувств. Но ведь герой рассудочен. Он внутренне недостаточно способен к психологической перестройке. Таких можно убедить лишь идеей. Значит, нужна была встреча со столь же убежденным героем, но — «идейным антиподом», человеком, знающим, несущим в себе правду.

Или, наоборот «с двойником». Потому что героя можно переубедить и по-другому: если он увидит себя в зеркале. Ведь герой — солипсист, индивидуалист предельный. И вы удачно подчеркиваете это в начале фильма, даже самой композицией кадра, оптической деформацией его пространства: герой в центре, а вокруг все замкнуто, расплывчато, и стены и люди.

Ему нужно увидеть себя в двойнике. Когда появился Пальчиков, я подумал, что это и будет либо «антипод», либо «двойник» героя. Но ошибся.

Р. Нахапетов. То, о чем вы сейчас сказали,— самое важное для понимания картины. Да, именно рассудочный, холодный, «бесчувственный» парень.

Конечно, это могла быть картина о столкновении идей и о том, как герой обретает в результате этого новую идею. Но понимаете, это был бы уже другой фильм, и сделал бы его кто-то другой. Потому что меня как художника в данном случае интересовала не «борьба идей», а обретение человеком способности чувствовать. Сострадать другому человеку, ощущать потерю ближнего своего как собственный душевный крах. Опустошение — вот что было уготовано Володе, бросившемуся «на край света». Чехов говорил, что равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть. Мы расстаемся с нашим героем как бы в момент его пробуждения. Любовь осветила жизнь, раскрыла глаза на мир, и мы верим, что за последними кадрами фильма начнется новая жизнь нашего героя, жизнь осмысленная и общественно полезная. Мы хотели вызвать добрые чувства в самом герое, но еще и сочувствие зрителей к нему — задача не из легких, конечно.

Меня когда-то поразил фильм Трюффо «Дикий ребенок» — о судьбе мальчика, воспитанного волками и возвращенного к людям. Шла очень драматичная борьба за то, чтобы обратить это существо в человека. Картина кончалась тем, что мальчик впервые заплакал от обиды. В нем пробудилось первое человеческое чувство. Это интересовало авторов, а не то, как он там воспитывался у волков и набирался у них злости — дело тут не в причинных связях, потому что та картина их не имела в виду.

Вот так и с нашим героем, ничего общего с героем Трюффо, разумеется, не имеющим. Можно было показать истоки его характера. Даже целый фильм можно было бы посвятить тому, как он стал таким. Но это уже будет другой фильм.

Нам хотелось, чтобы герой узнавался. Но интересовало нас в нем не его прошлое,

а будущее. Пробуждение в нем начал общественного человека. И еще. Я считал важным сохранить в себе и вызвать впоследствии у зрителей ту первоначальную эмоцию, которая овладела мной при знакомстве со сценарием. Читая эпизод, где герой — предельный, как вы сказали, индивидуалист — пишет письмо девчушке, увязавшейся за ним, ненавистной прежде, а теперь умирающей и единственно близкой, я плакал. Плакал так, как будто раньше был слеп, а сейчас прозрел — вместе с героем и помимо него. «Так вот в чем дело»,— думал я. Я любил этого трудного парня, но не признавал до тех пор, пока страдания не сделали его «шелковым». Герой преобразился, но и я не остался прежним. Я не буду больше осуждать его, но стану помогать, я стану бороться вместе с ним за него же... Я сделал фильм.

Но вот если момент очищения, катарсиса не возникает — значит, мы сделали картину неверно, проиграли ее...

Вал. Луков. Интересно, как шли поиски героя?

Р. Нахапетов. Подбирая исполнителя на главную роль, я очень рассчитывал на то, что многое от типа современного молодого человека придет вместе с актером. Мы просмотрели многих ребят. И остановились на Вадиме Михеенко. Он окончил Ленинградский театральный институт, ему 21 год, мы пригласили его на съемки из Рижского тюза. По-моему, удивительно талантливый актер, но еще... как вам сказать... Бывает, люди не сразу определяются в жизни, находят свой «стержень». Вот и он, кажется, еще не нашел его, и это тоже совпадало с теми чертами героя, что мы искали. Он неплохой художник, рисует удивительные и странные картины, играет на гитаре и сочиняет песни, тоже удивительные и странные. Мы снимали его, и одновременно я присматривался к нему. Была в нем какая-то неразгаданность — это тоже убеждало меня в том, что наш герой должен быть таким. Разгадка шла в процессе съемок. Полного раскрытия быть, я думаю, не могло — на такое способна, пожалуй, только форма романа. Но если после просмотра картины у вас появилось какое-то определенное отношение к герою, если вы находите черты этого героя в ваших знакомых, друзьях, соседях, значит, мы дали вам материал, который позволит домыслить то, о чем мы не успели рассказать. Мы не хотели исчерпанности и чрезмерной жесткости в обрисовке героя — образ должен быть несколько лабильным, тогда он и будет узнаваемым.

Вал. Луков. Мне приходилось уже слышать самые полярные суждения о герое. Он вызывает разные чувства — от безусловной симпатии почти до... ненависти. Одни его принимают, других он раздражает. Авторы действительно коснулись «болевой» точки, по поводу которой сломано немало копий на страницах молодежной печати,— способности терпимо и с пониманием относиться к психологии, к внутреннему миру молодого человека, к его чертам, часто непривычным, к его стремлению во имя своей самобытности отойти от стереотипа. Ведь как часто вместо умения понять мы здесь встречаем самое примитивное назидание или, что еще хуже, пренебрежение к запросам молодого, еще не сложившегося, еще только ищущего человека. Все мы знаем, как часто на этой почве возникает между близкими людьми не только взаимное неприятие, но даже озлобленность. Вот эта озлобленность чувствуется и в отношении многих к герою фильма. Помните, несколько лет назад в «Комсомольской правде» печатались письма о «проблеме длинных волос» — их авторы отождествляли длинные волосы у ребят с самыми жуткими вещами, едва ли не со способностью предать честь, пойти на преступление. Сейчас об этом смешно и грустно вспоминать. А тут — «полный набор»: и внешность, и подчеркнутый индивидуализм, и гаерство...

А между тем, при всех эпатирующих чертах, этот герой не представляется мне человеком, которого нужно срочно «перевоспитывать», и его жизненных прототипов следует искать, по-моему, совсем не среди «хипповых» мальчиков. Если вглядеться в суть героя, мы убедимся, что фильм стремится исследовать черты, присущие какой-то части сегодняшнего

молодого поколения, причем в основе многие из этих черт не так уж и плохи.

Время действительно изменилось с той поры, как был написан сценарий. Тогда молодой человек, вступая в жизнь, прежде всего сталкивался с ее трудностями. Теперь трудности все более уходят на второй план и скорее являются оборотной стороной бесхозяйственности; сегодня молодой человек прежде всего сталкивается со сложностью жизни. Общеизвестно: сейчас молодой человек несколько позже становится социально активным членом общества, он позже входит в общественные отношения. Но в то же время об этих общественных отношениях он узнает гораздо раньше и знает о них больше, чем знали его предшественники.

Он раньше встречается с многообразной гаммой различных точек зрения. Встречается с честностью и принципиальностью. Встречается и с демагогической их подменой, со спекуляцией на самых высоких понятиях в целях низких, корыстных. Он болезненно насторожен по отношению к таким проявлениям демагогии, для него оказаться в зависимости от демагога невыносимо. Вспомните интереснейшую в этом смысле сцену с мясником: герою предлагают поживиться за счет государства, «войти в пай», он отказывается, и тогда озлобленный мясник выдает ему полную обойму демагогических рассуждений и угроз, сознавая и свою власть над парнем, и свое «право» поучать, и свою безнаказанность. Герой уверен в своей правде — но он кажется себе беззащитным перед трусливой, в сущности, позицией, но облаченной в непробиваемую броню демагогии. Не в этом ли истоки его взвинченности? Ведь не только отрицательный мясник-вор, но и положительные папа с мамой, и дядя, и, по-видимому, учителя, как это бывает, все еще видят в нем сосунка-мальчишку, все еще считают поучение единственным способом общаться с ним. Наверное, сокрушаются об инфантилизме молодежи — и сами же принуждают ее быть такой, ибо не признают за Володиными сверстниками прав личности социально активной.

Герой фильма требовательно относится к окружающему. И эта его черта, не будь она доведена в данном случае до крайнего индивидуализма, до неразборчивого отрицания, является и очень типичной и совершенно необходимой для современного молодого поколения. Может быть, просчет фильма в том и состоит, что, обладая этой сильной, на мой взгляд, чертой, герой не находит ее в других. Ни взрослые, ни та молодая поросль, которая показана в фильме, смело, осознанно к трудным вопросам жизни не подходят. Они главным образом повторяют те самые прописи, которые не воспринимает Володя. Здесь есть определенная полемическая заостренность — но она мне кажется неубедительной и, во всяком случае, не слишком справедливой по отношению к «поколению отцов». Я понимаю, что авторы здесь не имели в виду обобщений — они заострили ситуацию, чтобы выразить ее с предельной ясностью. Но оказалось, что такое заострение, вопреки их расчетам, работает против правды фильма. Володю окружают на экране лишь недалекие люди. Стремясь максимально обнажить существо конфликта, авторы слишком услужливо подставляют ему ханжей и дураков — и создается впечатление необыкновенности героя.

Чрезмерная заостренность есть и в его образе и поведении. Здесь говорили, что герой — реален. Но это неравнозначно понятию: узнаваем. Все черты вот таких сегодняшних Володь в нем подчеркнуты, педалированы, порою преувеличены, его реакции — обострены до предела. Его поведение, быть может, не во всем похоже на поведение его сверстников в жизни — если подходить к искусству буквалистски, если требовать зеркального жизнеподобия. Это, наверное, и создает для некоторых зрителей трудности в восприятии героя.

Но ведь надо понимать, что, гиперболизируя некоторые черты своего героя, доводя до конфликтной остроты ситуации, искусство тем самым заостряет наше внимание на волнующей художника проблеме, делает ее более рельефной, стремится вызвать определенную зрительскую реакцию на эту проблему. Герой фильма, мне думается, типичен не в бытовом смысле этого слова, а именно с по-

зиции типизации смысловой, идейной. Фильм несет в себе в предельно сконцентрированной форме чрезвычайно современную, на мой взгляд, мысль о неприятии прописей, о полной, абсолютной их неприемлемости для новых поколений. Отсюда такая подчеркнутая критичность в позиции героя — критичность, далеко не всегда находящая для своего выражения разумные формы и обоснования.

Р. Нахапетов. Здесь была опасность перегнуть палку в другую сторону и сделать критичность чертой определяющей,— ясно, что это было бы против истины. Ведь экран обладает мощной способностью обобщать, молодой герой на экране неизбежно в чем-то «представительствует» от имени если не своего поколения, то какой-то его части. Кстати, идея ввести в фильм Володиного «двойника» возникала и у нас. И этим «двойником», действительно, был Пальчиков — в первоначальном варианте даже внешне он вполне соответствовал Володиному типу. Но все эти сцены потом мы пересняли, потому что поняли, что получался слишком «однобокий» портрет современной молодежи.

И Розов и я, адресуя картину молодым, много думали над тем, как сделать ее близкой зрителю. Мне очень дорого, что здесь прозвучали слова об отсутствии в постановке проблемы такой вот прямолинейности: поработал — перевоспитался. Мы действительно старались избежать этого, всячески разрушали «арифметическую» конструкцию. И дело даже не в том, что по сюжету проходит всего семь

«На край света». Дежурный по переезду — Б. Андреев, Сима — В. Глаголева, Володя — В. Михеенко

дней, и перевоспитаться за это время, конечно, невозможно. Подобные процессы происходят очень постепенно и очень скрытно. Я опасаюсь, что и в нашей картине все-таки есть некоторая облегченность, и любовь слишком уж круто изменила характер героя. Но мы верили, что любовь может стать проявителем, катализатором для лучших черт в человеке — к этому все и вели.

А. Менин. Первое, что для меня несомненно в этом фильме,— он заставляет думать. Три дня прошло, как я его посмотрел, и три дня он не идет у меня из головы.

Его начало — это некая пластически выраженная дилемма. Герой замкнут в стенах — библиотеки, собственного дома... И параллелью — кадры, снятые с вертолета: просторная земля, показанная оператором удивительно поэтично. И музыка здесь тоже удивительно красива. Кадры, снятые в интерьерах, производят вполне определенное впечатление: вызывают желание куда-то вырваться из этого замкнутого пространства, угнетают своей назойливой статикой. Кадры полета над землей захватывают простором и динамикой. И на страницах книг, которые листает герой,— все та же пластически выраженная тема раскованного, свободного полета... Невольно вспомнишь здесь слова Экзюпери, вернее, героя пьесы Малюгина об Экзюпери: летать — это не профессия, это мировоззрение. Вот на такую высоту философского обобщения, мне думается, восходят первые кадры фильма, на такую высоту претендует их пластическое решение.

Каков характер конфликта в этой картине?

Я никогда не соглашусь с теми, кто попытается увидеть в фильме проблему поколений, проблему отцов и детей. Здесь вообще нет никакой возрастной проблемы — в качестве примера можно привести эпизод, когда за деревенским столом сидит когорта Володиных сверстников и хором поддакивает дяде: ты, мол, еще стань человеком! (Кстати, извините, по-моему, с чисто игровой точки зрения это самая слабая сцена фильма. Но это в скобках.)

У героя, действительно, нет никакой ясной программы. Однако он знает вполне определенно — и это очень точно обозначенная реальная черта юности — он не хочет никаких «точек». Он — из «многоточечников». Он за поиск, за то, чтобы не было застоя, пустого фразерства, подменяющего творческое, глубокое понимание жизненных реалий, идей, нас объединяющих.

Мне думается, в фильме вообще нет внешнего конфликта. Внешний конфликт возникает там, где есть серьезное сопротивление, достойное контрдействия. Здесь уже говорили: в картине у Володи нет достойного оппонента. И контрдействие, как мне кажется, происходит внутри героя — он ищет себя, спорит с собой, и по всем признакам это чисто психологическая драма. Фильм не дает уверенного ответа, найдет ли герой себя. Но авторы полны надежды: наверное, найдет, раз душа его начала открываться людям.

Но коль скоро это психологическая драма, с неизбежностью встает вопрос о характере героя. Драма такого рода заставляет предположить сильный характер, который в борениях с самим собою приходит к какой-то истине. Он знает эту истину, стремится к ней и преодолевает себя, чтобы ее достичь.

У этого парня такой истины нет. Я не случайно вспомнил о словах Экзюпери: вот уж кто знал, к чему стремиться.

Ваш герой в начале фильма говорит о том, что его держат под колпаком. Он хотел в летную школу — его не пустили, потому что надо, чтобы сыночку было хорошо и тепло, надо его держать под крылышком. То есть были у него и мечты и дерзания вполне определенные — их пресекли. Теперь в нем нет вообще никакой определенности. В какой мере оправдан такой характер? И можно ли упрекать фильм в отсутствии четкой «позитивной программы» у героя?

Знаете, мне кажется, именно здесь новизна фильма в исследовании современного молодого героя. Да, мы все хотели бы видеть «молодого современника» человеком исключительной целеустремленности — если иметь в виду, «с кого делать жизнь». Фильмы о таких людях бесспорно нужны, они были и будут. Но фильм «На край света» не ставит это своей задачей. Он стремится внимательнее вглядеть-

ся в реальный душевный мир вот такого Володи. Задача тоже чрезвычайно важная — не поняв этот мир, нельзя и воздействовать на него. Фильм концентрирует наше внимание на неудовлетворенности героя. Поверхностному взгляду эта неудовлетворенность покажется абстрактной и потому достойной всяческого осуждения. На самом же деле через такую неудовлетворенность на каком-то этапе юности проходят многие — это метания человека, который ужасно боится поставить точку, то есть остановиться в жизни на чем-нибудь одном, отвергнув все иные возможности самовыражения. Этот этап обретения себя так сложен и так ответствен, что требует громадного такта и понимания от окружающих. И об этом тоже заставляет задуматься фильм. Все решенное, все определенное, каждая «точка», поставленная в жизни, кажется герою началом конца, исчерпанности, пути к скуке. Пройдет время, и к нему придет мудрость, придет иное понимание жизни. Но на этом этапе назойливый педагогический диктат, грубый окрик, унизительная опека способны не поправить дело, а только искалечить жизнь, психику, исказить мировоззрение, которому еще только предстоит сложиться окончательно.

Итак, показан такой герой — откровенно и прямо. Здесь прозвучала мысль о том, что искусство вправе фиксировать явления жизни, предоставляя зрителю возможность самому осмыслить увиденное, понять истоки явления и его перспективу. Но ведь очень важно думать и о психологии восприятия фильма тем зрителем, на которого вы рассчитываете. Как отнесутся к фильму сами молодые? Те самые «длинноволосые» парни, о которых идет речь? Насколько он будет действовать на них в том направлении, в каком, я не сомневаюсь, вы бы хотели?

Вопрос о «фиксации» в искусстве — вопрос очень спорный. Есть диссертации по педагогике, рассматривающие проблемы еще более острые, чем те, что затронуты в фильме. Но они служат для исследования предмета, а не для его популяризации. Широкий же, массовый экран — всегда и исследователь и популяризатор одновременно.

Когда я смотрю многие фильмы или читаю книги, меня всегда занимает этот вопрос — кому адресовано?

Если герой фильма вам дорог, если судьбы его прототипов в жизни вам небезразличны, если вы хотите заставить своих будущих зрителей внимательней и бережней отнестись к психологии этого сложного и противоречивого возраста — уверены ли вы, что своим фильмом вы заставите полюбить своего героя и других? Он ведь раздражает, как здесь уже говорили, своим эпатажем, особенно в первой половине картины. Ну, представьте себе, что это ваш сын. Представьте, что это ваш сосед, который включает магнитофон на полную катушку и тем осуществляет свое право «на самовыражение»! Даже если вы точно так же любите «пошуметь», вам быстро надоест эта его настырная самостоятельность. То есть самому можно искать этот «простор», эту «раскованность», но вот когда кто-то другой начинает это делать и при этом ущемляет ваши интересы, он начинает действовать вам на нервы. И в первой половине фильма герой мне действовал на нервы. Ну что он бросается на всех? Нельзя же все время жить с тем, какой я, мол, необыкновенный! Встретил девочку — и сразу ее за косы. Встретил старика, который воевал за Москву, — ну, почувствуй состояние человека, промолчи просто, так нет, герой тут же начинает какой-то дешевый эпатаж. А когда же нам его полюбить? Вот я так и не могу понять, успел ли я полюбить его за то, что он пришел к любви, что в нем проснулись «человеческие чувства»?

Р. Нахапетов. Но в результате он для вас не потерян? Полюбить — действительно, нужны веские основания, нужно время. А вот — потерян ли он для вас?

А. Менин. Вы знаете, для меня одним из самых памятных героев стал ваш герой из фильма «Влюбленные». Сумел же я его там полюбить!

Р. Нахапетов. Так ведь тот герой не имеет ничего отрицательного, ну просто ничего! Он очень хорош во всех отношениях, он работает взрывником, тушит пожары, делает полезное дело. Их даже и сравнивать нельзя!

Но вот этот наш Володя, повторяю,— считаете ли вы его потерянным для общества? Или прав выступавший здесь Валерий Луков, и есть в нашем герое какой-то положительный заряд, который все-таки возьмет свое?

А. Менин. Давайте уточним: речь ведь идет о поисках героем самого себя. В этом еще нет ничего отрицательного — вполне закономерная проблема. А вы говорите, что героев вашего фильма и фильма «Влюбленные» нельзя сравнивать, что тот «положительный», а этот «отрицательный». По-моему, Родин во «Влюбленных» тоже искал себя, только по-другому, на других душевных меридианах.

Р. Нахапетов. Я не говорю, что этот «отрицательный». Но вы же сами утверждаете, что он раздражает. Виктор Сергеевич Розов сказал как-то: наша картина о том, как человек по дороге теряет злость. Злой человек редко бывает приятен...

А. Менин. Поднимая проблему поисков себя, нужно ли обязательно брать героем подчеркнуто злого человека? Почему бы не взять изначально доброго? Проблема поисков при этом не снимается! Ему точно так же страшно ставить «точки», так же хочется летать, писать, творить...

Р. Нахапетов. И все-таки я не представляю, как сделать такую картину. Конфликт сразу куда-то уходит, и непонятно, как его выразить.

А. Менин. Нужно сказать, что вы не одиноки в своем обращении к такой проблеме. В какой-то мере это становится тенденцией нашего киноискусства. Один из последних примеров — «Семья Ивановых», фильм, ужаснувший меня своей откровенной дидактичностью. Хотя сюжетно там все происходит буквально так же, как в вашей картине: такой же шебуршистый парень, такой же длинноволосый; но он попадает в мартеновский цех и там мгновенно перековывается. В той картине больше всего поражает наивная убежденность авторов в том, что достаточно парня подвести к мартену — и все проблемы будут решены.

О таком аспекте в решении темы рассуждать всерьез, конечно, нельзя. Но факт есть факт: проблема становится расхожей, к ней обращается искусство все чаще. Ваш фильм — серьезный шаг в ее исследовании. Но проблема будет, очевидно, жить, и надо искать новые варианты ее постановки и ее решений. причем варианты, которые были бы связаны не только с типом героя, который раздражает Мне был бы, например, интересен фильм о герое мягком и тонком, с хорошей внутренней культурой, и о том, как подчас сложно и драматично протекают у такого героя поиски своего места в жизни.

В. Туровский. Я хотел бы вернуться к началу нашего разговора — к тому, так ли важно, что кинематограф обратился к сценарию многолетней давности. Мне совершенно ясно, что этот герой и в семьдесят шестом году пришелся к месту и ко времени. Не случайно о нем у нас сегодня идет спор как о реальном, узнаваемом человеческом типе.

Здесь говорили, что герой зол и жесток. Для такой оценки есть некоторые основания, но все же согласиться с нею можно только наполовину. Аркадий Менин хочет видеть изначально доброго человека. А я рискну утверждать, что герой, который перед нами предстал, изначально не так уж зол и жесток Эти качества проявляются в нем вынужденно — потому они и должны нас тревожить В них нельзя винить только героя, может быть, куда больше виноваты его старшие товарищи, его родители, его наставники, да и ровесники его. Поэтому когда герой не может найти с ними общий язык — я на стороне героя. Не дай мне бог встретиться в жизни с человеком столь уныло дидактичным, как отец Володи. В фильме у героя нет ни одного достойного противника — это правда. Правда и то, что он не может доказать своим противникам свою позицию, но и они не могут его в этой позиции разуверить.

Он мечтал о летном училище — ему запретили думать об этом. Он хочет выпрямиться во весь рост — ан нет, его то и дело «утихомиривают»: не суйся, куда не надо, не лезь, пока не вырос, не твоего ума дело, вот ты поживи с мое, да стань человеком сначала... А он уже человек, и ему претит это всеобщее

стремление подогнать его под стереотип, непонимание его права на мечту, на сомнения, на самостоятельную, а не на вычитанную мысль. Вот что он называет «серостью», вот против чего он ожесточается.

Мы говорим здесь о том, сумеет ли Володя в конечном итоге «перековаться». Для меня такой вопрос не стоял с самого начала. «Будить в нем человека» не нужно, и будет жаль, если со временем вместе с мальчишеским эпатажем уйдет и его нравственный максимализм. Придет зрелость мысли — но жаль, если уйдет умение мыслить критично и самостоятельно. За всей его бравадой для меня прочитывается человек и добрый, и умный, и попросту интересный. Его бегство из привычного ему окружения — это вовсе не поиски романтики, это поиски человека. Вначале он надеется найти понимание в дяде — помните, как рвется он к нему. И как остро, до отчаяния, переживает, когда дядя выдает ему все ту же привычную обойму «воспитательных» формул.

Что меня очень привлекает и в картине и в герое — попадание «в десятку». Герой узнаваем во всех деталях, в пластике, в жестикуляции, в мотивировках поведения. Действительно, сейчас довольно распространен тип молодого человека, все более остро реагирующего на дидактику, на опеку мелочную и неумную.

Безусловно, ничто даром не проходит, и эта любовь, встретившаяся герою на пути, сделает его иным — лучше, душевнее, тоньше, внимательнее к людям. Но хорошо, если его неуспокоенность останется с ним на всю жизнь.

А. Менин. Я не собирался больше говорить, но сейчас, после вашего, Валерий, выступления, промолчать, пожалуй, не смогу. Вы подтвердили сейчас наше, по-моему, общее мнение о том, что это герой еще не сложившийся, ищущий и что в этом его привлекательность. Но то, что вы сделали его едва ли не носителем идеальных черт — это меня настораживает. Вы сказали: не дай вам бог встретиться с такими людьми, как его отец или дядя. Я же скажу: не дай мне бог встретиться с таким, как Володя, в момент его «рассерженности».

Р. Нахапетов. Мне кажется, Аркадий, что вы оцениваете героя больше по его словам, чем по его поступкам. Но ведь не слова же определяют суть человека!

А. Менин. Я хочу сказать и о поступках. Его поступки в фильме вызвали у меня недоверие. Ведь человек такого характера в сцене с мясником, извините, обязательно дал бы тому в морду. Для полноты характеристики изображенного вами типа мне не хватало конкретности в его поведении. Вот и мать его в своем письме, которое на экране цитируется, сообщила, что Володя «был в плохой компании».

Р. Нахапетов. Я понял Валерия Туровского в том смысле, что он историю, которую мы рассказали, не хочет толковать как историю человека, требующего перевоспитания. А то, что герой многих раздражает,— это закономерно. Я думаю, он не будет раздражать тех, кто бывал в таком положении, кто способен понять его. Тебе хочется побыть одному, со своей мечтой, своими мыслями — а тебя все время пилят: так не надо поступать, а вот так надо поступать, и мы еще напишем письмо дяде, может, он сделает из тебя человека, и друзья твои не такие, и компания твоя не такая... Это же не воспитание, это унылая дидактика.

Вл. Луков. Выступление Валерия Туровского заставляет задуматься — в нем действительно чувствуется попытка приподнять героя. Но ведь уже одна очевидная жестокость Володи не дает нам права дотягивать его до уровня человека, ищущего идеала. Вообще, идею поисков, как и любую другую, ни в коем случае нельзя абсолютизировать, нельзя оправдывать ею все поступки героя. У Достоевского в «Идиоте» Лебедев говорит очень любопытные слова: «Друг человечества с шаткостью нравственных оснований есть людоед человечества». Доверять словам героя о том, что он готов один встать на «всемирную щебенку», только чтобы человечество не мучилось — нельзя в такой мере, в какой доверился им Валерий Туровский. Герой любит чело-

«На край света». Володя — В. Михеенко, Сима — В. Глаголева

вечество — но не любит людей, он не любит отдельных людей.

Вал. Луков. У Достоевского есть и такие слова: «В отвлеченной любви к человечеству любишь почти всегда себя одного».

Вл. Луков. Когда Родион Нахапетов сегодня раскрывал смысл фильма, он как раз подчеркнул: человек без чувств. И фильм — это история того, как в нем появляются первые чувства. Это действительно интересный аспект, интересный поворот проблемы.

В отношении к этой проблеме, в ее раскрытии — и сила и слабость фильма. Возьмите письмо героя. Письмо к любимой, которое в сценарии и в фильме является несомненной кульминацией. Но в сценарии для такого письма больше оснований, потому что герой, как я подчеркиваю, там только лишь ожесточен. В картине же оснований для столь быстрых перемен в характере, для такого письма — недостаточно. Ведь даже лексика героя изменилась, стала возвышенной, совсем для него нехарактерной. Нет, сильная сторона фильма как раз там, где вы не пытаетесь идеализировать героя, где вы берете его таким, каков он есть, и пробуждаете в зрителе настоятельное желание разобраться в нем.

Вал. Луков. Но умение быть критичным должно сочетаться с каким-то утверждением...

Вл. Луков. ...С основаниями, с нравственными основаниями.

Вал. Луков. Тогда надо признать, что присущая герою критичность лишь в известном смысле имеет такие основания.

Р. Нахапетов. Ну, это от возраста, это понятно.

Вал. Луков. Аркадий Менин очень верно сказал, что важной стороной фильма является то, что он показывает Володю в его противоречиях — это и значит «обратить глаза зрачками внутрь», как призывал классик.

В. Туровский. Боюсь, что меня не очень верно поняли насчет идеального героя. Вообще идеального героя в жизни — это прописная истина — не встретишь. Он мог быть только в драматургии эпохи бесконфликтности — там, где каждый последующий герой был лучше предыдущего. Я говорил лишь о том, что мне такой, пусть противоречивый, но думающий и неуспокоенный душой герой много симпатичнее, чем какой-нибудь все уже знающий и без поисков своих решений идущий по жизни, уже раз и навсегда завершивший свое развитие юноша. Я хочу именно эту неуспокоенность подчеркнуть, потому что для меня эта черта многое в человеке обещает.

И потом, я не очень понимаю: что такое человек без чувств?

Р. Нахапетов. Он просто не может переживать за другого человека, его не трогает, если другому плохо. Он походя причиняет неприятности, боль — в этом смысле он «без чувств». Но вот он начинает ощущать ответственность за жизнь другого человека — и начинает думать уже не только о себе.

В. Туровский. Просто до поры до времени и чувства и лексика, которая Володе Лукову кажется нехарактерной, были запрятаны в вашем герое где-то очень глубоко. Но пришел момент — и все это выплеснулось, и произошло раскрытие человека...

Р. Нахапетов. Нет, я не согласен: в письме, наверное, действительно должен был быть какой-то другой тон.

Вл. Луков. Зато как точна и узнаваема лексика в диалогах!

Т. Кузнецова. Я тоже не вижу здесь особых противоречий: действительно, приходит момент, и человек круто меняется, и приходят иные слова... Мне как раз казалось, что этот мальчик мог, в соответствии с его типом мироощущения, и более сложно выразить свои чувства.

Первое ощущение, возникающее после просмотра фильма,— ощущение чистоты и свежести. При всех своих противоречиях, герои и их взаимоотношения рождают именно это чувство и одно это уже свидетельствует о том, что мы встретились с произведением искусства, умеющим вглядываться в сложности жизни, но не пугаться сложностей, а сохранять веру в добрые человеческие начала, глубоко укоренившиеся в нашем обществе.

Кроме того, глубина фильма еще и в его точности, чуткости в передаче сугубо современного типа мышления — я, признаться, немного знаю фильмов, которые уловили бы почти незаметные, но очень существенные изменения, происходящие сегодня в человеке. Сложное, рефлексирующее мышление становится все более типичным. Вспомните сцену, где герой восхищается тем, что девочка, оказывается, не знает собственного настоящего имени. Трагические обстоятельства ее судьбы его словно не волнуют — зато волнует вот эта неизвестность, неразгаданность, они сразу как бы отрывают ее от конкретности. В ней, в этой девочке, словно таится некое обобщение, в ней герой находит опору для своей фантазии. Его, действительно, как говорится в фильме, влечет многоточие и ему непонятны, чужды люди, которые везде и всегда обязательно поставят точку. Это человек, который постоянно стремится к контрраскрытию окружающего мира.

Его позиция — здесь верно, по-моему, говорили — в фильме сознательно заострена. Причем — это тоже важно подчеркнуть — в этой позиции многое настораживает. Его поступки чаще всего плохо продуманы, импульсивны, его оценки людей далеко не всегда верны и справедливы. За это часто, я читала и слышала, упрекают не только героя, но почему-то одновременно и авторов фильма.

Наша критичность по отношению к герою мне кажется совершенно оправданной. Упреки же в адрес авторов в данном случае звучат странно. Ведь их-то позиция вовсе не тождественна позиции героя. Они с ним в его протесте против ханжества и назойливого морализирования, они за него, если пытаться осудить его сплеча. Но при всем том они

предельно критичны по отношению к нему. Показывая противоречия его позиции, они как раз и заставляют нас подумать о реальных сложностях этого возраста — и вовсе не оправдывают Володю. Это для меня совершенно очевидно.

Здесь все сложнее, чем подчас привыкли видеть в кинематографе. И потому труднее дать однозначные оценки. Отсюда, наверное, и то расслоение мнений, с которым мы столкнулись в оценках прессы, да и в сегодняшнем нашем разговоре.

Вл. Луков. Мы в нашем разговоре, увлекшись героем, как-то обошли героиню. И совершенно незаслуженно. Потому что, мне кажется, это единственная линия фильма, где нет никакого компромисса. Здесь, в этой героине, произошло полное слияние фильма и сценария. От начала и до конца ни в драматургии образа, ни в его воплощении молодой актрисой Верой Глаголевой нет никакой фальши.

Почему здесь нет компромисса? Этот образ более устойчив, менее подвержен влияниям времени, чем образ героя. Володя — тип преходящий, и через пять лет он будет, наверное, совершенно другим. Вот почему мы так настойчиво возвращаемся к тому обстоятельству, что сценарий был написан в иные годы. Многие же черты героини — черты, я бы сказал, вечные, они идут едва ли не от классических литературных образов. И воссозданы в фильме очень искренне, непосредственно, без всякого нажима.

Вал. Луков. Мысль, высказанная Татьяной Кузнецовой, по-моему, очень существенна для фильма. Картина эта действительно стала одной из серьезных попыток нашего кинематографа отразить процессы, которые происходят в современном типе мышления. Берется лишь один, но важный аспект этой проблемы — показываются достаточно острые конфликты, которые могут возникнуть, когда человек не находит в окружающих его людях терпимости к себе, понимания. И в ответ ожесточается. Тогда душевная его тонкость, черта еще скорее потенциальная для него, чем реальная, способна обернуться даже жестокостью. Фильм показал это со всей наглядностью, и те, кто будет, в свою очередь, ожесточаться против его героя, боюсь, упустят счастливую возможность задуматься о проблемах очень актуальных.

Мне хотелось бы сказать вот еще о чем. К сожалению, мы знаем не так уж много случаев, когда хороший актер становился еще и хорошим режиссером. Чаще всего стремление актера в режиссуру не имело достаточных оснований. Этот фильм Родиона Нахапетова мне лично доказывает, что его устремление в режиссуру обоснованно. Конечно, у вас был великолепный соавтор — Виктор Розов. Конечно, вам очень помогли молодые актеры, ставшие вашим открытием. Но главное — вы нашли тему, которая вас волновала и которая, на мой взгляд, объединяет как многие ваши актерские работы, так и этот фильм. Тема неуспокоенности. Тема мужественных поисков самостоятельных путей в жизни. Эта тема мне дорога, и потому мне хочется пожелать вам успехов и на актерском и на режиссерском поприще.

Р. Нахапетов. Спасибо за этот разговор, который был для меня чрезвычайно интересным. Грустно, что такие разговоры всегда случаются уже тогда, когда фильм окончен, когда изменить уже ничего нельзя. Но для будущего очень важно осмыслить уже сделанное. И все, что я сегодня услышал, несомненно поможет мне в новых работах. А пока я могу пожелать своему фильму только одного — таких же чутких, требовательных и понимающих зрителей.

●

Несомненно, участники нашего разговора выразили лишь часть возможных суждений о фильме, его проблематике, его герое, о правомерности обращения к такому герою сегодня. Тем не менее, вопросы, поднятые в этом собеседовании, на наш взгляд, заслуживают дальнейшего обсуждения: их значение выходит далеко за пределы данного произведения в сферу общих проблем, волнующих многих — и тех, кто создает искусство, и тех, кто его «потребляет». К обсуждению этих тем мы на-

мерены еще не раз вернуться на страницах журнала и будем благодарны читателям, и кинематографистам, и зрителям, которые захотели бы продолжить начатую сегодня дискуссию.

В фильме Р. Нахапетова очевидна серьезная попытка исследовать проблематику, связанную со становлением личности. Фильм о многом заставит подумать, он с новой остротой ставит на общественное обсуждение вопрос о внимании к внутреннему миру молодых, об уважении к их интересам, устремлениям, их праву мыслить самостоятельно, без ежеминутной подсказки, без навязчивой опеки.

Но — и об этом также говорили участники диалога — постановка проблемы в фильме страдает односторонностью, ибо в самом замысле режиссер осознанно исключил из сферы своего внимания исследование генезиса характера своего героя и как бы с его позиций подошел к людям, его окружающим. Образы отца, матери, дяди героя поданы поэтому несколько тенденциозно, только с его точки зрения. В отношении к ним авторов фильма нет как раз той широты понимания, которой они хотят для своего героя. От этого и сама система нравственных оценок в фильме становится менее определенной, и метания героя приобретают несколько абстрактные черты, местами кажутся искусственно взвинченными, нарочито драматизированными. А сам герой у многих зрителей вызывает и недоумение и даже неприязнь.

Сформулируй автор исходные «посылки» поведения героя точнее — недоумения, наверное, не было бы. Ведь все участники нашего разговора сошлись на том, что герой не выдуман, что такие проблемы — пусть и в иной концентрации — существуют в жизни.

Именно поэтому так важно было бы в дальнейшем сосредоточить более пристальное внимание на о ц е н к е героя. Иным участникам обсуждения он только симпатичен: своей неуспокоенностью, острой нелюбовью к фразе, произносимой по привычке, без обеспечения ее реальным жизненным содержанием. Но при этом из поля зрения уходит вопрос о п р а в е героя на роль судьи, безапелляционно выносящего приговоры окружающим, о содержании его собственных представлений и о себе самом и о мире, в который ему еще только предстоит войти в качестве его равноправного строителя. Думается, позиция авторов фильма по отношению к Володе много сложнее и, главное, т р е б о в а т е л ь н е е, чем позиция некоторых из участников только что завершившейся дискуссии. В. Розова и Р. Нахапетова тревожит судьба Володи, они понимают, что на тех путях, на которых он мечется вначале, ему не обрести себя, не найти продуктивных контактов с жизнью Именно в том, чтобы поставить Володю перед необходимостью выйти из состояния кризиса, обрести мир с его подлинными ценностями, и состоит смысл фильма. Р. Нахапетов определяет его как фильм о воспитании чувств, точнее — как фильм о воспитании чувством: изживая эгоцентрическую сосредоточенность на одном себе, герой фильма открывает для себя ценности, которые раньше были ему неведомы, но без которых он просто не мог бы состояться как человек. Не увидеть этой встревоженности авторов фильма за судьбу их героя — значит не понять в фильме главного. Другое дело, что можно и нужно спорить о том, насколько удалась сценаристу и режиссеру характеристика духовного мира Володи на всех этапах его развития, и прежде всего на его пути к открытию реальности, как и о том, верно ли уловлены в нем симптомы того недуга, на котором они хотели сосредоточить внимание зрительской аудитории

К сожалению, Л. Аннинский даже не поставил такого вопроса в своей рецензии. И именно поэтому не понял значения некоторых поступков Володи: он подошел к ним наивно, эмпирически, так, как если бы он имел дело с неким пареньком, которого он встретил в жизни и поступки которого ему надо оценить. Но ведь герой фильма дается в системе координат, обусловленных общей идейно-художественной концепцией авторов. И вне этой концепции ничего нельзя понять ни в нем самом, ни в отношении к нему сценариста и режиссера. Рецензента, к примеру, рассердил эпизод в будке путевого обходчика, но он не заметил,

что для авторов этот эпизод самый тревожный и драматичный — с точки зрения их отношения к Володе, в свете той тревоги за него, которой пронизаны все их раздумья о его жизненной позиции. Думается, участники собеседования в редакции «ИК» верно почувствовали двойственность этого отношения. В. Розову и Р. Нахапетову симпатична основа характера Володи: его стремление к самостоятельности, нелюбовь к прописям, стремление в остром диалоге с самим собой и жизнью обрести себя, понять свое место в мире. Но как верно говорилось на обсуждении, свой поиск самого себя Володя ведет как бы в вакууме, а неприязнь к пустопорожней фразе, дидактическим банальностям доводит — это точно заметил один из участников диалога — до «неразборчивого отрицания», до критицизма, который «не ориентирован на какую-либо положительную цель», до раздражающего бравирования своим правом на оригинальность и самобытность. В такой позиции таится реальная опасность. В эпизоде в будке путевого обходчика она, эта опасность, проявляется с предельной остротой и жестокостью. Именно тут становится пугающе очевидно, как далеко можно зайти, идя по тому пути, по которому, теряя ориентиры, очертя голову мчится Володя. Этот путь — *от* людей, *от* жизни, *от* правды, в тупик крайнего и потому абсолютно бесперспективного, бесплодного индивидуализма.

Можно, конечно, спросить: а стоило ли сосредоточивать внимание на индивидуалисте такой «концентрации»? Насколько характер героя В. Розова и Р. Нахапетова типичен и, следовательно, общественно значим для наших дней? Участники дискуссии, которым тут и карты в руки, считают многие черты Володи легко узнаваемыми, в его поведении, манере мыслить находят немало черт, выхваченных из жизни. И все же *таких*, как Володя, в жизни лишь единицы. И судить по нему о поколении его сверстников было бы грубой ошибкой. Но авторы и не выдают Володю за типичного представителя своего поколения. Типизация достигается ими на другом уровне и по другим художественным законам. Да, герой — нетипичен, но опасность, с ним связанная, реальна и серьезна. Искусство, безусловно, имело право сгустить ее с предельной интенсивностью и остротой. Ведь от этого она стала только виднее, понятнее — и в своем генезисе, и в своей сути, и в динамизме своих возможных обострений, а значит и более открытой для общественного воздействия.

Авторы полагали: чтобы понять болезнь духа, через которую проходит в своем развитии Володя, надо понять и причины, которые могут породить эту болезнь, и, конечно же, тупики, в которые она может завести. Именно так и ставится вопрос в картине. И чем прицельнее мы, зрители и критики, к нему подойдем, тем очевиднее станет — при всех неточностях, выявленных участниками дискуссии, — серьезность попыток авторов фильма заговорить с экрана об острых и актуальных проблемах, волнующих молодое поколение. Само стремление создать фильм полемический, активно вторгающийся в круг размышлений молодых современников, заставляющих их задуматься и о самих себе и о своем месте среди людей, о своей ответственности перед жизнью, перед обществом, не может не встретить поддержки. С нашей точки зрения, не расслышать в фильме искреннего стремления помочь таким, как Володя, найти верный путь в мир, к людям, к истинам, составляющим наш неразменный капитал, было бы и несправедливо и не по-хозяйски: ведь мы все ратуем за кинематограф проблемный, общественно активный, за кинематограф, который будил бы мысль и звал зрителей к углублению в вопросы, в целеустремленном творческом решении которых — не на экране только, а и в жизни — мы не можем быть не заинтересованными!

Фильм «На край света» продолжает свою жизнь на экранах наших кинотеатров. Значит, продолжаются и споры, им вызванные. И с нашей точки зрения он заслуживает того, чтобы эти споры не затухали и, тем более, не растворялись в легкомысленных, фельетонного типа репликах, а становились бы все содержательнее, все ближе связывали бы проблематику фильма с жизнью, с вопросами коммунистического воспитания, столь актуальными для всего нашего искусства.

Методологические проблемы советского киноведения

Дискуссия в редакции журнала «Искусство кино»

«На нынешнем этапе развития страны потребность в дальнейшей творческой разработке теории не уменьшается, а, наоборот, становится еще большей. Новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического, фундаментального, так и прикладного характера открываются на стыке различных наук, в частности естественных и общественных. Их следует использовать в полной мере», — говорится в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева XXV съезду партии.

В свете этого фундаментального положения еще яснее, еще настоятельнее выступает задача сосредоточить усилия ученых на комплексном теоретическом осмыслении процессов, происходящих в жизни страны, в сфере культуры и идеологии, литературы и искусства. На первый план выдвигается, в частности, задача комплексного осмысления методологических проблем киноведения, призванного решать сейчас, когда кино всем ходом культурного развития привлекло к себе живое внимание широчайших масс народа, особо важные, неотложной актуальности идеологические и теоретические вопросы.

Руководствуясь Постановлениями ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», памятуя призыв партии обратить особое внимание «на глубокое изучение проблем теории и методологии литературно-художественной критики», советское киноведение проделало после XXIV съезда КПСС большую и в целом продуктивную работу: за это время появилось несколько ценных трудов, посвященных как фундаментальным проблемам кинотеории, так и ряду важных вопросов развития кино у нас и за рубежом, заметно оживилась кинокритика.

Отражением процессов роста и дальнейшего углубления в специфику киноискусства, в многообразные связи, соединяющие его с жизнью общества, с идеологическими задачами, решаемыми партией, может в известной степени служить и дискуссия о методологических проблемах советского киноведения, развернувшаяся в период подготовки к XXV съезду КПСС на страницах нашего журнала.

В ходе этой дискуссии были подвергнуты обсуждению такие важные вопросы, как методология изучения истории советского киноискусства, методика анализа процессов зарубежного кино, проблемы комплексного изучения кинематографа, специфики киноведения как науки и т. п.

Эти, а также некоторые другие актуальные проблемы марксистской науки о кино были с большей или меньшей обстоятельностью разработаны в статьях Л. Маматовой «Процесс и схема», В. Баскакова «В лабиринтах элитарной и массовой культуры», Е. Громова «Точки отсчета», Е. Вейцмана «...и социология!», К. Разлогова «Материал, проблематика, методология», М. Кагана «Художественная деятельность как информационная система». В этом же ряду должны

быть названы статьи С. Юткевича «Мейерхольд и советская теория кинорежиссуры», Л. Маматовой «А. В. Луначарский и развитие советского киноискусства», Т. Селезневой «Теоретическое наследие С. М. Эйзенштейна», Ю. Ханютина «НТР, человек, кинематограф», острополемические статьи Л. Козлова «Еще один ниспровергатель», М. Шатерниковой «Левацкие мистификации г-на Зиммера» и др.

Невыясненность, спорность многих методологических проблем, затронутых в этих статьях, поставили редакцию перед необходимостью подвести итоги дискуссии на двухдневной встрече киноведов и кинокритиков в редакции журнала «Искусство кино». В этой встрече приняли участие ученые из Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР, ВГИКа, Института истории искусств Министерства культуры СССР, научно-исследовательских институтов Ленинграда и Киева, Госфильмофонда СССР, редакции литературы по теории и истории кино издательства «Искусство».

Открывая конференцию, главный редактор журнала Е. Сурков высказал надежду, что откровенная, товарищеская дискуссия, необходимость которой мы все осознаем одинаково отчетливо, поможет еще полнее, еще шире охватить наиболее актуальные аспекты той проблемы, которая выдвигается всем развитием нашей науки, — проблемы методологии киноведения.

— Советское киноведение имеет несомненные заслуги, — продолжал Е. Сурков, — оно богато многими интересными работами, располагает сильным, идейно сплоченным вокруг партии отрядом ученых, работающих в разных областях нашей сложной и молодой еще науки.

Однако сегодня, пожалуй, еще трудно говорить о необходимой степени рабочей консолидации всех наших научных кадров, о согласованности и целеустремленности поисков в области именно теории и методологии киноведения как науки.

Работая в журнале, я убедился, что гораздо проще организовать обсуждение конкретных вопросов, ситуаций, спонтанно возникающих в процессе развития советской и зарубежных кинематографий, легче получить интересные и нужные статьи, связанные с оценкой отдельных фильмов, с творчеством тех или иных кинематографистов, чем статьи теоретического характера. Мы всегда испытываем трудности, когда пытаемся перейти на другой уровень обсуждения и истории кино и современного кинопроцесса: на уровень метода, стиля, специфики кино как искусства и т. п. Нам остро не хватает работ, посвященных актуальным вопросам стремительно развивающегося метода социалистического реализма, вопросам взаимообогащения национальных кинематографий, достигаемого в процессе углубления их единства, вопросам партийности киноискусства и многообразного богатого опыта партийного руководства кинопроцессом в современных условиях и в прошлом.

Отчасти это может быть объяснено и тем, что в нашей работе мы еще недостаточно используем то, что уже завоевано, то, что уже вошло в практику работы наших товарищей— философов, социологов, литературоведов, театроведов. Мы все еще недостаточно соотносим стоящие перед нами задачи с проблемами, которые стоят перед всем советским искусствоведением. А между тем необходима как раз совместная работа над решением проблем методологии, тех проблем, которые прежде всего ориентировали бы нас на понимание современного кинопроцесса на том уровне, на котором ведется в стране работа по коммунистическому воспитанию трудящихся. То же самое можно сказать и о киноведах, работающих в области изучения западного кино; здесь тоже чувствуется замкнутость, не всегда прощупывается связь между особенностями современного кинематографа и кризисом буржуазной философской мысли, связь между западной кинематографией и художественной литературой.

Хотелось бы, чтобы наш разговор носил, по преимуществу, первопроходческий характер, чтобы он ориентировал нас на новые цели и задачи. Крайне важно, чтобы предстоящее обсуждение помогло нам нащупать новые возможности развития советской киноведческой

науки на путях углубления и оснащения ее теми научными выводами и прогнозами, которые содержатся в документах партийных съездов, в Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в глубоких и ярких приветствиях Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И Брежнева коллективу студии «Мосфильм», участникам и гостям Международных кинофестивалей в Москве и Ташкенте, Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе.

●

В конференции, продолжавшейся два дня, приняло участие двадцать два оратора Для удобства читателей мы публикуем выступления, сгруппировав их по трем основным тематическим разделам.

Дискуссию начал член редколлегии журнала «Искусство кино», доктор искусствоведения, профессор И. В. Вайсфельд.

I. Системный подход к изучению киноискусства — достижения и потери

И. В. Вайсфельд

В своем выступлении я хочу затронуть только один вопрос, связанный с современным развитием науки о кино, теории кино.

Одна из особенностей современной ситуации в киноведении заключается в том, что к старому отряду киноведов, сосредоточенному в свое время во ВГИКе и в Институте истории искусств, за последние годы присоединилось большое количество ученых, журналистов и критиков из смежных областей искусства и науки. Огромный интерес к киноискусству питают социологи, эстетики, философы, литературоведы; появилось немало работ о кино, принадлежащих их перу. А с другой стороны, те, кто многие годы занимается критикой и теорией кино, вторглись в область философии и психологии и пытаются, опираясь на достижения этих наук, обогатить теорию кинематографии.

Я думаю, что этот процесс синтезированного, диффузионного объединения критиков и ученых разных областей в высшей степени плодотворен, он отражает перемены, происходящие в самом кинематографе. Кино в целом стало более емким, стало охватывать все более широкие области действительности, и то, что в свое время казалось мечтой (например, мысль Эйзенштейна об интеллектуальном кино), сейчас превращается в реальность не только в творчестве специалистов научно-популярного кино, но и в работах игрового, художественного кинематографа. Само кино — это и искусство, и социология, и публицистика, это сложный, многогранный мир. И для понимания и анализа современного искусства кино теперь уже недостаточно тех методик, которые выработало «традиционное» киноведение; развиваясь вместе с киноискусством, неизбежно обогащается, движется вперед и его теория. Отсюда — тяга к синтезу, к поискам тех с о е д и н и т е л ь н ы х у з л о в, которые позволили бы нам, включая в наш методологический арсенал оружие, выкованное в других науках, вместе с тем сохранять четкие методологические позиции в таком сложном, подлежащем особому рассмотрению процессе, как современная наука о кино.

Одним из важных вопросов, которые требуют пристальнейшего внимания, является вопрос об образной природе кинематографа, об образной природе искусства, в котором мы работаем. Расширяя кругозор теории кино, нельзя терять представление о самом предмете изучения, о сердцевине художественного познания действительности именно кинематографическими способами; между тем опасность утраты п р е д м е т н о с т и науки существует.

В чем же искусство кинематографа остается искусством и каковы функции науки о кино?

Думаю, что этот вопрос как раз и находится в центре того обсуждения проблем методологии, которое сейчас ведется на страницах журнала «Искусство кино». Так, в № 12 за

1975 год была напечатана статья М. С. Кагана «Художественная деятельность как информационная система», по-моему, в высшей степени содержательная при очевидной спорности некоторых положений, в ней сформулированных.

Статья М. С. Кагана определяет структуру художественной деятельности вообще и, в частности, в области кинематографии, она намечает новый уровень, новый подход, который может способствовать развитию киноведения, разработке усовершенствованных методик анализа кинопроизведения и кинопроцесса в целом.

Но мне кажется, что именно в этой статье, которая, в силу только что отмеченных ее достоинств, вызывает мое сочувствие, заключены некоторые спорные, непроясненные моменты, о которых необходимо поразмышлять.

Автор выделяет пять уровней творческого процесса и в соответствии с этим дает структурное определение характера таланта, характера творчества художника. Пока автор находится в сфере общих определений, предложенные им структуры выглядят убедительными. Они действительно дают материал для дискуссий и дальнейших творческих поисков. Но как только он переносит принцип структурного анализа на произведение искусства, то здесь сразу возникают вопросы и возражения. Напоминаю это место из статьи: «Познавательный уровень предстает в произведении киноискусства, например, как его тема, оценочный — как его идея, и диалектическое единство темы и идеи образует художественное (или поэтическое) содержание фильма. Уровень моделирующей, духовно преобразовательной деятельности выражен в произведении киноискусства в его внутренней образной форме, к которой относятся характеры персонажей и их действенное взаимоотношение (сюжет). Уровни конструктивный и знаково-коммуникативный воплощаются во внешней форме произведения, в его «теле» и в его тексте, то есть в материальной конструкции — зримой и слышимой, — которая опредмечивает художественную информацию, и в знаковой системе, которая с помощью этой конструкции кодирует духовный смысл произведения для передачи его зрителям» *.

В этой схеме, как только мы попробуем проецировать ее на какое-либо конкретное произведение, возникают противоречия, которые разрешить в рамках предложенной схемы невозможно.

В самом деле, когда говорится, что познавательный уровень проявляется в теме — это вызывает сомнение, ибо не только тема, но и характеры, сюжет несут познавательное начало. Чего стоят характеры, если они лишены познавательной ценности? Далее в статье говорится, что оценочный уровень предстает как идея фильма. Но я убежден, что оценочный момент содержится и в пластике, и в выражении глаз, и в движениях актеров, и в характере персонажа, то есть во всем том, что не укладывается в жесткое определение идеи в структуре М. С. Кагана. Я полагаю также, что «художественное содержание» вовсе не возникает лишь в результате сочетания темы и идеи: это понятие охватывает и другие структурные элементы произведения, прежде всего характеры и сюжет.

Я бы не обращал внимания на эти тонкости, если бы не наша практика тематического планирования в киноискусстве, когда некоторые кинопроизводственники наивно полагают, что тема сепаратна, что она существует вне образности, вне характеров и сюжета. Ничто в наших теоретических изысканиях не должно давать повод для оправдания такого рода облегченного представления о процессе творчества.

В данном же случае произошло, как мне показалось, методологическое смещение; деление на пять уровней действительно для исследования процесса художественного творчества как целого, но недостаточно убедительно для разбора структурных особенностей самого произведения, движения образной системы фильма.

Эти тонкие смысловые грани имеют существенное значение для «текущей» критики, более того, как я уже сказал, они «не безразлич-

* «Искусство кино», 1975, № 12, стр. 113.

ны» и для реальной производственной деятельности: предложенная методика, как и всякая искусствоведческая методика, дает определенные ориентиры и критике и самому процессу создания фильмов. Естественно спросить М. С. Кагана: когда тема и идея получают под его пером как бы самостоятельное бытие, то не умаляет ли это эстетической ценности характеров, содержания и формы фильма?

Поэтому подчеркиваю снова — анализ художественной деятельности, предложенный М. С. Каганом, как мне кажется, не находит своего продолжения в разборе структуры художественного произведения, так как не учитывает в должной мере индивидуальность художника, диалектику взаимопереходов отдельных составных частей образного целого.

Второй вопрос, который имеет большое значение для нашей конференции: вопрос о предмете нашей науки, о предмете киноведения или кинознания, о направлении исследований.

Суть в том, что искусствоведение, киноведение, кинознание, обращаясь к опыту других наук, всегда должно оставаться наукой об искусстве кино, и это не противоречит тому, что мы находимся в тесном союзе с литературоведением, театроведением, эстетикой, социологией. Это положение надо выделить особо вовсе не по соображениям престижности той или иной науки. Совсем нет. Практика показала реальность опасности, которую надо здесь назвать своим именем: любительщина.

В тех случаях, когда теоретик или критик кино, поверхностно познакомившись, скажем, с литературой по семиотике или структурализму, высказывает импровизированные суждения глубоко и всесторонне не обдуманные, или когда театровед или социолог, не знающие истории советского кино или сложностей современной борьбы на мировом экране, минуя исследования верхнего и глубинных слоев фильмов, формулируют категорические выводы и суждения и о фильмах и о кинопроцессе в целом, то это и есть любительщина. Осмелюсь сказать, что вышло уже немало статей и книг по кино, в которых наука подменяется вспышками необоснованных импровизаций, иногда, впрочем, выглядящих достаточно привлекательными.

Опасность размывания научной основы киноисследований уже ощутили некоторые теоретики. С этой точки зрения интересна статья Л. Козлова в сборнике «Вопросы киноискусства» (1975, № 16) «О некоторых вопросах методологии современного киноведения», в которой автор дает характеристику новых тенденций в киноведении. В этой статье он формулирует, в форме вопроса, важную мысль: «...Должны ли мы рассматривать нынешнее расширение знаний об искусстве как процесс, происходящий вне границ искусствознания, и должны ли мы соответственно уповать (как это подчас говорится) на социологов и психологов, которые и скажут необходимое нам новое слово о кинематографе? Или же нужно также заботиться и о том, чтобы расширение горизонтов исследования стало внутренним делом искусствознания, а не только добавлением к нему извне?.. Для искусствознания это означает, что оно призвано включать в свой предмет социально-психологические контексты произведения искусства, определив четкие границы своим упованиям на социологов и психологов, включающих эти контексты в предмет своих наук» (стр. 158).

И еще одну формулировку из статьи Л. Козлова я хотел бы привести, формулировку, касающуюся определения суммы усилий представителей разных областей науки в развитии науки об искусстве. «...Современные задачи искусствознания, — пишет Л. Козлов, — может решить лишь само искусствознание, ставшее на уровень этих задач, заново осознающее свой предмет и свой метод, по-новому развивающее свои традиции и мобилизующее свой опыт» (стр. 159).

Я думаю, что вопрос здесь поставлен правильно. К кинематографу как искусству могут обращаться все науки, все они могут иметь в виду кино как объект исследования. И это закономерно. Но и искусствознание, кинознание, обращаясь к смежным областям науки, всегда должно помнить о своей специфической задаче и ответственности, о специфическом содержании своего исследования, сохраняя ту доминанту, без которой немыслимо подлинное понимание и исследование киноискусства как таково-

го, в его специфике. Другими словами, союз киноведения, философии и социологии только тогда будет плодотворным, когда каждая из областей знания не станет умалять своих целей и своей «предметности». Это тем более необходимо помнить, что непоследовательность в определении границ и предмета исследований — явление в нашей теоретической литературе не такое уж редкое.

Непоследовательность встречается, к сожалению, и в статье Л. Козлова. В заключительной ее части, явно противореча самому себе, автор пишет, выделяя эти слова курсивом, что искусствознание должно быть «*чем-то большим, нежели искусствознание*», поскольку в его предмет должно быть включено нечто большее, нежели только искусство. «Искусствознание, — пишет Козлов, — в некотором смысле — должно превзойти себя и свои границы» (стр. 178).

Выдвигая этот тезис, Л. Козлов, на мой взгляд, утрачивает самое важное и привлекательное в своих вступительных рассуждениях. В том-то и суть, что социология, обогащаясь исследованием кино, не перестает быть социологией, и киноведение, осваивая социологические методики, должно оставаться кинознанием, и эстетика не перестает быть таковой, когда обращается к творчеству Эйзенштейна или Тарковского, Вайды или Куросавы. Конечно, искусствознание становится «чем-то большим», но именно как искусствознание, а не как потерявшее свои границы «бывшее целое». Размывание границ науки может иметь двоякого рода последствия. Либо одна наука может неосновательно претендовать на то, чтобы подменить другую, на монопольное положение представительницы единственно истинного знания — так выглядели иные выступления исследователей знаковых систем. Либо — «уничижение паче гордости» — критика «традиционности», например, в общей теории кино, затронет и ее ценный опыт; в этом случае накопленный киноведением опыт будет рассматриваться перед лицом новых, «интегрированных» из других наук методик, как якобы устаревший и недостойный подлинно современной науки. Вот почему я целиком разделяю пафос вводных характеристик искусствознания, данных Леонидом Козловым, и не разделяю зыбких компромиссов, на которые он пошел в заключительной части своей статьи.

Мне кажется, что мы должны изучать явления искусства, опираясь на те методики, которые были испытаны нашей наукой. И, вместе с тем, нужны поиски новых решений, новых подходов к исследованию истории и теории экрана, или, как справедливо сказал сегодня наш председатель, нужна постановка совершенно новых вопросов, связанных с развитием самого искусства кинематографа. Вот почему я думаю, что, устремленные к познанию нового, мы не можем, не должны *возвращаться* к тому, что уже было нами пройдено, что не получилось, что не принесло настоящих плодов. Приведу в качестве примера статью К. Разлогова, напечатанную в ходе методологической дискуссии в журнале «Искусство кино». В ней содержатся свежие наблюдения, сопоставляются новые, интересные факты, говорится, в частности, и о необходимости создания «Истории мирового киноискусства», что, конечно, и верно и необходимо; вместе с тем, автор предлагает, правда, в осторожной форме, отдельно написать еще и историю выразительных средств в мировом киноискусстве.

Но ведь история мирового киноискусства (если она написана по-настоящему научно, с позиций марксистского киноведения) есть одновременно и история выразительных средств кино. К тому же попытки писать историю выразительных средств отдельно от истории искусства уже предпринимались, но что из этого получилось? Выхолощенная наука. Ибо абсурдно изолировать содержание от формы, равно как и форму от содержания. Вряд ли этот путь стоит повторять. Нам нужна история мирового искусства, которая будет историей кинематографических структур, историей психологии творчества и историей выразительных средств; именно в этом синтезе реальностей и возможностей киноискусства, по-моему, и заключается смысл работы историков кино.

На этом я вынужден остановиться, так как не хочу превращать мое краткое вступительное слово в подобие доклада. Выступив первым

на нашей дискуссии, я хотел не систематизировать проблемы, подлежащие обсуждению, а только указать на некоторые частные примеры, напоминающие о необыкновенно увлекательных возможностях исследования современного кино, если оно будет основываться на новых подходах, новых методиках, объединяющих опыт разных наук и разных видов кино. В ходе исследований и диффузионных процессов в науках, теория кино обретает новые качества, открывающие перед нею новые захватывающие перспективы. Хочется, чтобы этот круг проблем нашел развернутое отражение в дискуссии.

Е. С. Громов

Прежде всего я хотел бы сказать об инициативе журнала, организовавшего и сегодняшнюю нашу встречу, и дискуссию, которая проходила во многих номерах: вопросы, поднятые в статьях, опубликованных в ходе дискуссии, как и наша сегодняшняя встреча, позволяют продвинуться вперед в разработке проблем, кровно важных для нашей науки. В порядке самокритики должен признать, что журналу удалось добиться того, чего не совсем удалось добиться нам, в Институте теории и истории кино на наших теоретических конференциях Редакция журнала организовала именно дискуссию: предоставила свои страницы киноведам и теоретикам разных взглядов и разных поколений, создала условия для выявления различных точек зрения по достаточно широкому кругу методологических проблем киноведения. В целом дискуссия в «Искусстве кино» проходила, мне кажется, на высоком научном уровне, и ее участникам удалось коснуться некоторых по-настоящему острых и трудно решаемых методологических проблем современной эстетики и киноведения. Среди них я бы выделил проблему системного или целостного, комплексного подхода к художественной деятельности.

Ныне сама идея целостного и комплексного изучения искусств является совершенно бесспорной и очевидной. Об этом пишут самые разные ученые — А. Егоров, Д. Марков, Ю. Барабаш, Д. Лихачев, Б. Мейлах и другие. Много сил отдал изучению этой проблемы М. С. Каган, с некоторыми положениями которого — я имею в виду его статью, опубликованную в порядке дискуссии в «ИК» *, — мне еще предстоит сегодня поспорить. В киноведении проблема целостности исследовалась Эйзенштейном и Пудовкиным, неоднократно обсуждалась в дискуссиях о специфике кино в 20-е и в 30-е годы и позднее.

Вместе с тем было бы бахвальством утверждать, что идея целостности уже детально разработана и введена в научный оборот — отнюдь нет. И хорошо, что к ней сегодня привлечено внимание кинематографической научной общественности. Привлечено внимание к вопросу о соотношениях и связях киноведения с другими науками, к возможности обогащения киноведческой методологии за их счет.

В этой связи мне хочется особо подчеркнуть следующее. Бесспорно плодотворным является обращение эстетики и искусствоведения к таким наукам, как языкознание, математика, кибернетика, теория информации и т. д Необходимость или возможность такого обращения признают ныне если не все, то многие ведущие ученые. Следовательно, спорной является не идея целостности и системности, а та или иная ее трактовка, определение конкретных и реальных способов достижения целостности

С этой точки зрения мне представляется особенно важным последовательное проведение принципа историзма в подходе к самой проблеме. Историзма, которого, на мой взгляд, как раз и не хватает только что упомянутой статье М. С. Кагана. По его мнению, до XX века изучение истории искусства было фатально обречено на односторонность. «Богатые и ценные конкретные знания... оставались хаотическим набором сведений, неспособным представить не только художественную деятельность в целом, но и каждое ее звено, в виде некоего внутренне организованного, закономерно устроенного, упорядоченного целого».

---

* М. С. Каган. Художественная деятельность как информационная система. — «Искусство кино», 1975, № 12.

Аргументируя это положение, автор обращается не столько к фактам, сколько апеллирует к чисто теоретическим выкладкам. Но меня не убеждает ссылка на метафизичность и идеализм той методологической основы, с которой ученые-немарксисты могли подходить в прошлом к художественной деятельности. Несмотря на идеализм, преодолевая метафизику, они нередко осуществляли результативные попытки достичь, в рамках объективных возможностей своей эпохи, той или иной степени целостности. Уже в трудах Аристотеля мы встречаемся с анализом основных компонентов художественной деятельности, рассмотренных в их внутренней взаимосвязи. Вспомним аристотелевскую концепцию художника как универсального мастера или знаменитое сопоставление поэзии с историей, в рамках которого рассматривается вопрос о способах художественного обобщения, виды и жанры искусства. И, наконец, переход к восприятию — в учении о катарсисе.

Рядом с Аристотелем можно назвать немало других имен, эстетиков и историков искусства эпохи Возрождения; например, их концепция искусства как широко распахнутого окна в мир не потеряла своего значения и по сей день. Вспомним Бенедикта Спинозу, родоначальника научного анализа библии: он открыл путь к системному изучению библии не только как религиозно-мифологического, но и как исторического, философского, этического и эстетического памятника мировой культуры. Я уже не говорю о Гегеле, представившем историю и практику искусства отнюдь не как набор хаотических сведений, а в виде по-своему строгой и даже жестко замкнутой системы, что (я имею в виду замкнутость), впрочем, уже противоречит идее целостности. А Иммануил Кант с его учением о красоте, гении и вкусе?! Наконец, Белинский и Чернышевский, сумевшие дать во многом верную и целостную картину литературного процесса в его связи с общественно-социальным развитием России XIX века.

Скажу резче. Стремление к целостности было высокой идеей всей классической эстетики. Отказывается же от этой идеи эстетика модернистская, отрицающая образную природу художественной деятельности.

Нам есть чему поучиться у классиков, что особенно важно для киноведения, которому необходимо более органично вписаться в историю эстетической мысли.

Вместе с тем мы, конечно, понимаем относительность, неполноту, неудачи, ошибки, которые были присущи даже самым выдающимся ученым прошлого, стремившимся к достижению целостности научного анализа искусства. Ясно и другое, на что обращает внимание и М. С. Каган: с возникновением марксизма открывается качественно новый этап в развитии эстетики и искусствоведения. И сейчас мы можем и должны говорить о принципиально иной мере многогранности и глубины теоретического исследования художественной деятельности, когда ее социально-классовый анализ органично связан с анализом философско-социологическим и эстетико-искусствоведческим.

Но тут сразу возникает сложный и острый вопрос. Почему все-таки и марксистской эстетике и искусствоведению не удается пока достичь желаемых рубежей целостности? Почему мы больше г о в о р и м об огромном значении системного анализа, нежели р е а л и з у е м его на практике? Не секрет, что опубликованные за последние годы и в общем интересные, квалифицированно написанные многотомные истории отдельных искусств слабо увязаны друг с другом и недостаточно полно отражают в себе динамику общественного развития, социальную историю, историю культуры и науки. В этой связи я хотел бы поддержать критический пафос статьи К. Разлогова *, вскрывшего немало существенных недостатков в изучении истории и современной практики зарубежного кино. Это задиристая статья, но полезная.

Вряд ли может нас удовлетворить и уровень анализа отдельных художественных произведений, особенно то, как он осуществляется в текущей рецензентской практике. Вообще ситуация, сложившаяся в киноведении, парадоксальна. В теории мы уносимся в высокие дали и начинаем размышлять, как бы нам использовать кибернетику и математику. А на практике подчас не можем навести порядок в собственном искусствоведческом хозяйстве и добиться целостности на уровне чисто киноведческом, чтобы критики писали не только о фабуле и теме, об актерах и режиссерах, но и об операторском, о декоративном мастерстве, о музыке, композиции, монтажном строе и т. д.

Однако, не забывая о насущных наших делах, нельзя ими ограничиваться. Их решение непосредственно зависит как раз от тех, ка-

---

* К. Р а з л о г о в. Материал, проблематика, методология. — «Искусство кино», 1975, № 7.

залось, далеких от туманной эмпиреи теоретических споров, которые мы ведем сегодня. Возвращаясь к ним, я отмечу, что трудности с реализацией идеи целостности объясняются, по меньшей мере, двумя причинами.

Первая. Необычайно остро стоит проблема компетентности и образованности в условиях современного разделения и специализации труда. Легко сказать, что киновед должен знать философию, эстетику, социологию, кибернетику, семиотику и т. д. Гораздо сложнее на практике обрести хотя бы относительный универсализм. А с другой стороны, не менее трудно убедить социолога или кибернетика, что прежде, чем писать об искусстве, ему нужно научиться его понимать, чувствовать; нужно его з н а т ь.

Я не собираюсь сейчас подробно развивать эту тему, она требует отдельного, детального и реалистического обсуждения. Возможно, наш журнал когда-нибудь обратится к проблеме образования и подготовки гуманитарных и киноведческих кадров.

Второе обстоятельство — это неразработанность вопросов методологии системного исследования, на что особенное внимание как раз и обращает М. С. Каган.

Он полагает, что одна из первых попыток достичь целостности в XX веке была предпринята с помощью психологии. Ее вторжение оказалось в общем полезным для эстетики, но главная методологическая задача оказалась не по плечу психологии. Потом появляется новый претендент — семиотика. На нее возлагаются большие надежды, частично она их оправдывает, но лишь частично: выясняется ограниченность сферы ее применения в искусствознании. И тогда исследователь предлагает новую «кандидатуру». Он указывает на «огромное методологическое значение обращения эстетики к теории информации» (стр. 100), отводя ей, в сущности, головное место в возможной иерархии методов и приемов теоретического исследования художественной деятельности, которая поэтому и описывается и представляется в статье как информационная система.

Я не хочу сейчас вдаваться в детали того, как излагается в статье сама теория информации. Замечу лишь, что автор, на мой взгляд, напрасно упирает прежде всего на содержательную, качественную ее сторону, чуть ли не извиняясь за количественную. Последняя тоже очень важна именно для изучения кино и телевидения как средств массовых коммуникаций. Известно, что теория информации и кибернетика особенно эффективны тогда, когда они нацелены на крупные объекты, поддающиеся статистическому учету. Исследование внутренней структуры телевидения, кинорепертуара, зрительских ориентаций и вкусов при обращении социологов кино и киноведов к этим наукам могло бы быть поднято на новую ступень, что имеет большой идеологический смысл. В частности, можно было бы аргументированнее, глубже раскрыть формальный демократизм буржуазного телевидения. Оно вроде бы и показывает прогрессивные фильмы, в том числе и советские, предоставляет свое время для выступлений оппозиционно мыслящим ученым, деятелям коммунистического движения и т. д. Однако, будучи встроенными в определенную коммуникативную систему, эти передачи и фильмы нередко воспринимаются зрителями не как сигнал, а как шум, они оказываются избыточной информацией, скользящей по периферии сознания.

Теория информации при ее соответствующей марксистской интерпретации может пролить свет и на такую важную и сложную проблему, как критерий новизны в киноискусстве. Есть и другие области эстетической деятельности, где применение теории информации правомерно и необходимо.

Но вопрос стоит иначе: много ли даст нам эта теория, когда мы начнем анализировать уникальное явление — самый творческий акт и поэтический строй произведения?

Довольно широкую известность приобрели выступления П. Палиевского против структурализма. Палиевский был неправ, когда отрицал самую необходимость обогащения традиционных литературоведческих методов новыми идеями и приемами, но он абсолютно прав, подчеркивая, что в творении искусства всегда остаются неформализируемые стороны и звенья — тот уникально-личностный строй, который требует совершенно конкретного художественно-

эмоционального, а не только логически-рационального постижения и интерпретации. Эстетика, искусствознание, критика двуедины по своей гносеологической основе. Они принадлежат не только науке, но являются и составной частью, ветвью эстетической деятельности.

Самая эта деятельность, взятая как единое целое, требует многоаспектного объяснения, в русле которого находит свое место и теория информации. Однако, на мой взгляд, не только семиотика и психология, но и теория информации не может играть привилегированной роли в системном анализе произведения искусства, художника, восприятия.

Применение теории информации имеет свои границы, свои преимущественные сферы влияния, что уже является предметом особого разговора. Сказанное не означает, что надо хватать за руку каждого, кто попытается выйти за эти границы: пусть пробует, попытка — не пытка. Но в общетеоретическом плане необходимо ясно отдавать себе отчет, что главным методом изучения искусства являются эстетические и искусствоведческие методы, адекватные объекту исследования. Их необходимо совершенствовать, обогащать, но не за счет утраты собственной специфики. Такой вопрос не может возникнуть в физике и математике, которые тоже прибегают к разным методам, но остаются всегда самими собой. Думаю, что и в искусствоведении мы имеем такую же ситуацию. Теория информации, даже когда она подкрепляется философско-эстетическим анализом, оказывается не в состоянии уловить специфику искусства. А когда мы хотим уловить ее, то приходится, в том числе и самому М. С. Кагану, обращаться к вполне традиционным понятиям. Но определенная гиперболизация информативной методологии не проходит даром. По-видимому, не случайно, что самой уязвимой стороной статьи «Художественная деятельность как информационная система» являются выходы в сферу непосредственной художественной практики. Но сначала о теории.

М. С. Каган выделяет четыре формы человеческой деятельности: преобразовательную, познавательную, ценностно-ориентационную и коммуникативную.

Можно спорить по поводу правомерности данной классификации, но сейчас речь идет не о ней. Зададимся сперва вопросом: что же такое эстетическая деятельность? Она, отвечает М. С. Каган, «образуется благодаря слиянию всех четырех, их отождествлению» (стр. 106). Затем вводится эпитет — «органическое», органическое слияние. Однако и после введения этого спасительного, как, наверное, кажется автору, словечка все равно остается неясным, в чем своеобразие эстетической деятельности.

Следует сказать, что я специально перечел соответствующие разделы книги М. С. Кагана «Человеческая деятельность», где он мог более подробно выразить свои идеи, но и там так и не нашел ответа на свой вопрос. Все, что говорится в этой книге об эстетической деятельности, вполне может быть отнесено к деятельности человека вообще, как «родового существа» (К. Маркс). Возникает ощущение некоего панэстетизма, от которого, естественно, стремится уйти автор данной статьи.

Он пытается определить своеобразие эстетической деятельности через описание художественного потенциала личности, который «определяется уровнем, содержанием, интенсивностью ее художественных потребностей и тем, как она их удовлетворяет» (стр. 108). Простите, но это масло масляное. Не мудрено, что исследователь оказывается вынужден, как я уже говорил, обратиться в результате к вполне традиционному описанию специфики художественной деятельности.

Он пишет, правда, вскользь, о ее образной природе и развернуто — о ее особо личностном смысле.

Однако творческая личность характеризуется в статье неточно и обедненно. Вот перечень «основных компонентов» художественно-творческого процесса: 1) личность художника, 2) талант, 3) мастерство, 4) творческий метод.

С точки зрения логики это не корректное деление — разноплановы его основы. Но не будем излишне придирчивы. Возникают более серьезные и недоуменные вопросы: разве талант не входит в состав личности художника и разве мастерство не является неотъемлемой частью его творческого метода? Что остается от

личности художника после «вычитания» из нее таланта? Самое неинтересное.

Описывая природу таланта, автор статьи оставляет в тени вопрос о продуктивной интуиции, являющейся решающим, атрибутивным признаком творческой одаренности. Пытаясь же дать типологию талантов, он приходит к довольно странным умозаключениям. Утверждается, что есть тип таланта с мыслительной доминантой (например, у С. Эйзенштейна), или с эмоциональной (например, у А. Довженко), или с доминантой воображения (например, у А. Тарковского).

Снова разноплановость модусов логического деления, но бог с ней. Давайте поменяем данные определения местами. Неужели у С. Эйзенштейна или у А. Довженко было менее развито воображение, чем у А. Тарковского?

Или разве не был Довженко в своих фильмах выдающимся мыслителем?

Теперь несколько слов о понимании М. С. Каганом структуры художественного произведения. Как пишет сам автор, «значение обосновываемого нами понимания структуры произведения состоит... во-первых, в том, что структура эта не постулируется как интуитивно ощущаемая или субъективно представляемая, а теоретически обосновывается в ее необходимости для искусства как продукта художественно-творческой деятельности, и, во-вторых, в том, что позволяет представлять произведение искусства — в частности кинематографическое — в его реальной целостности, в полноте его существенных параметров» (стр. 113).

Что же представляет собой эта структура? По мнению автора, в произведении должны зафиксироваться пять уровней творческого процесса. Познавательный, оценочный, моделирующий, конструктивный и знаково-коммуникативный. Причем, «уровни конструктивный и знаково-коммуникативный воплощаются во внешней форме произведения, в его «теле» и в его «тексте», то есть в материальной конструкции — зримой и слышимой, — которая опредмечивает художественную информацию, и в знаковой системе, которая с помощью этой конструкции кодирует духовный смысл произведения для передачи его зрителям» (стр. 113).

Здесь уже теория информации, так сказать, прямо стыкуется и с семиотикой, и с традиционным искусствоведением, и с гегелевской философией. И предлагается весьма жесткая, директивная норма, призванная служить руководством к действию. Однако эта конструкция слов вызывает большие возражения. С одной стороны, она не охватывает произведение в целом. Здесь, например, отсутствует «уровень» художественно-эмоциональной деятельности, предполагающей конкретный искусствоведческий анализ тех средств и приемов, с помощью которых художник заражает нас своими чувствами и идеями. Не нашлось в этой конструкции места и для композиции и конфликта.

С другой стороны, предложенные нормативы, несмотря на всю их категоричность и жесткость, кажутся довольно произвольными. Почему, например, характер исключается из сферы содержания и рассматривается как внутренняя форма? Ведь именно в характере результируются важнейшие итоги художественного познания мира. Нет никакого резона сводить познавательный уровень к теме. В сферу художественного познания в такой же степени входят и идеи. Вводимый автором литературоведческий термин «текст» определяется столь расплывчато (как «зримая и слышимая материальная конструкция»), что им невозможно оперировать в киноведении.

М. С. Каган, правда, оговаривается, что необходима еще дополнительная работа, чтобы обеспечить применение его концепции в конкретном искусствоведении. Боюсь, однако, что подобная работа окажется непродуктивной: слишком зыбки исходные постулаты, ненадежны, декларативны. Следуя им, можно рассечь живую ткань искусства, но не достичь целостности.

Высказывая все эти соображения, я далек от мысли поставить под сомнение самую необходимость поиска новых путей в эстетике и киноведении. Но в этом поиске не стоит увлекаться конструированием неких замкнутых теоретических систем и внеисторических импера-

тивных схем. По-видимому, целесообразнее сосредоточиться на реально-актуальных проблемах современной методологии.

Не претендуя на особую оригинальность, напомню, что существуют различные подходы к искусству. Философский, социологический, эстетический, конкретно-искусствоведческий. В идеале все эти подходы и обусловленные ими методы взаимопроникают и переплетаются друг с другом, — тогда-то мы и избегаем опасности механицизма и плюрализма в теоретическом изучении художественной деятельности. На каждом уровне исследования возможно и необходимо обращение к понятиям и методам, почерпнутым из смежных наук, в том числе и из психологии, которой лично я придаю особое значение, из семиотики, кибернетики, теории информации, как в ее классической, так и новейшей, семиотической форме. Анализ возникающих здесь соподчинений и связей весьма важен, и, надо полагать, к нему будет привлечено внимание советских киноведов и эстетиков. Ощущается острая необходимость в исследовании методологии теоретического анализа кинематографа как вида искусства, фильма как произведения искусства, кадра как первоклеточки фильма. Но не менее важно и другое. Пора нам пуститься в плавание и начать писать статьи и книги, в которых ярко и убедительно были бы представлены те или иные подходы к истории кино и его современной практике. Это, в свою очередь, будет служить подходом к созданию синтетической истории мирового кино и его общей теории.

А. В. Новиков

Я считаю, что журнал проявил отвагу, сделав предметом обсуждения вопросы методологии киноведения. Конечно, легче и приятнее спорить о самих фильмах, о фактах искусства, нежели о том, каковы научные принципы исследования фильма. «Теория теории» — более взрывчатая, но и более прозаическая материя, чем искусствоведческие размышления о конкретных произведениях. Тем больше у нас оснований поддержать внимание, проявленное журналом к методологии киноведения. Публикация материалов дискуссии, в том числе и тех, которые вызвали обоснованные возражения, способствовала, как мне кажется, мобилизации наших интеллектуальных ресурсов. В подобных творческих спорах — залог необходимого движения теории кино вперед.

Мысли, высказанные в некоторых статьях, опубликованных на страницах журнала, вероятно, позднее будут развиты и уточнены. Но уже сегодня, пользуясь присутствием здесь авторов статей, хотелось бы поставить несколько вопросов. В частности, М. С. Кагану. При всей четкости и холодности формулировок, которые присущи его полемически острой статье, мне кажется, что предлагаемая им концепция отмечена противоречиями. Поскольку о некоторых из них уже было сказано, я постараюсь не повторяться.

Автор статьи «Художественная деятельность как информационная система» подчеркивает, что в основе его подхода лежит идея изоморфизма. Это означает, очевидно, что «художественная информация», будучи неким сообщением, претерпевает ряд превращений на пути от художника к зрителю: в процессе творчества она кодируется, в процессе восприятия — декодируется. Если последовательно придерживаться принятого в кибернетике принципа изоморфизма, то есть принципа взаимнооднозначного соответствия каждого элемента одной системы каждому элементу другой системы, то пришлось бы идеальным случаем художественного восприятия считать полное совпадение образного замысла художника с образом, возникающим в сознании зрителя. Однако является ли в этом случае достаточно корректным привлечение понятийного аппарата теории информации к истолкованию художественной деятельности? Не утрачиваем ли мы при этом специфику искусства, его отличия от научно-понятийных форм коммуникации, предполагающих строгую однозначность терминов, используемых отправителем и получателем сообщения? Ведь общеизвестно, что художественный

образ органически включает в себя додуманное, примысленное, довоображенное зрителем на основе его личного и социально-исторического опыта. М. С. Каган и сам настаивает — и здесь он прав — на интерпретационном характере художественного восприятия, на эвристических аспектах эстетического переживания, на вариантной множественности толкований произведения искусства. Но эти его суждения плохо согласуются с исходным тезисом статьи. Видимо, в ней заложена определенная непоследовательность.

Подчеркивая то общее, что есть у искусства с другими формами информационной деятельности, обсуждаемая концепция, как мне показалось, в целом недостаточно акцентирует своеобразие именно художественной деятельности.

Способна ли теория информации, в том виде, как она представлена в статье М. С. Кагана, объяснить потребность в повторном, многократном восприятии хорошо известных произведений искусства?

Получает ли в свете «принципа изоморфизма» адекватное объяснение столкновение эстетических оценок, историческое движение художественных вкусов и идеалов?

Не отрицая целесообразность привлечения понятий и методов смежных дисциплин (социологии, психологии, теории информации и т. д.) в качестве дополнительных, вспомогательных инструментов комплексного изучения искусства, я думаю, что призывы к корректному их использованию — в соответствии с сущностью предмета исследования — и сегодня остаются вполне актуальными. М. С. Каган имел основания писать об опасности простого переодевания известных искусствоведческих и эстетических понятий в модные кибернетические наряды и об ошибочности простой экстраполяции общих положений теории информации, полученных при изучении различных внехудожественных систем, на искусство.

Но всегда ли авторы, пишущие об искусстве в «кибернетическом аспекте», удерживаются от вульгаризации, от эклектического смещения эстетических категорий с понятиями теории информации? Подобная теоретическая беспринципность заставляет вспомнить Августина Блаженного. Мучимый плотскими желаниями, неудержимой страстью к представительницам прекрасного пола и стремясь одновременно остаться верным религиозному аскетизму, святой отец нашел довольно простой выход — он сочинил такую молитву: «Даруй мне, господи, чистоту сердца и непорочность воздержания, но не спеши!»

Простые решения далеко не всегда оказываются наиболее мудрыми.

Несколько замечаний о взаимосвязи философского и конкретно-искусствоведческого анализа. Здесь существует немало нерешенных проблем, хотя мы и располагаем рядом ценнейших в методологическом отношении идей классиков марксистской философии и эстетики. Не раз подчеркивалось, что отношения между философией и искусством не прямолинейны, они многократно опосредованы внутренней структурой искусства, многозначностью его образного языка. Обращаясь в 1858 году к своему соратнику, Маркс иронически замечал: «Скотина Руге доказал у Пруца, что «Шекспир не был драматическим поэтом», ибо «не имел никакой философской системы». Шиллер же, поскольку он кантианец, — истинно «драматический поэт» *. В этой аудитории нет необходимости говорить о высочайшем художественном авторитете, каким обладал Шекспир в глазах Маркса и Энгельса — по его искусству выверялись не только критерии оценки современной им драматургии, но и уточнялась теория художественного реализма в целом.

Безусловно, киноведческий анализ должен включать исследование и оценку философских позиций авторов фильма, изучение методологической платформы кинокритика или теоретика кино. Важно, однако, чтобы это исследование и эта оценка отражали диалектику, противоречивые и гибкие взаимосвязи между кинематографическим процессом и развитием философских идей. Остановлюсь на одном примере.

У нас в последние годы немало писали о Базене Французский кинокритик, не претендуя

---

* См.: К Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, стр. 302.

на роль теоретика, все же опирался на определенную эстетическую концепцию, которая сложилась под сильным влиянием бергсонианства.

Между прочим, Анри Бергсон — не новая фигура для советского киноведения. Еще в тридцатые годы С. М. Эйзенштейн в лекциях для студентов ГИКа дал поразительно глубокую в философском отношении характеристику бергсонизма и порожденной им иррационалистической эстетики интуитивизма. Рассматривая теорию комического, выведенную Бергсоном, С. М. Эйзенштейн с редкостной проницательностью указывал, что бергсоновская эстетика комического — не научная теория, а всего лишь остроумный полемический памфлет, нацеленный против позитивизма. Напомню, что сущность комического, по Бергсону, состоит в «механизации жизни», в сведении духовного к материальному, живого — к мертвому, подвижного — к статичному. «Расшифруем теорию комического, выставленную Бергсоном, и она зазвучит новой формулировкой, — говорил Эйзенштейн. — Смешно то, что похоже на Спенсера или Конта. То, что вторит Конту, — органика, дух и все прочее, механизированное, представленное в математических, позитивистских формах, — будет смешно. Для «воинствующего» Бергсона этого было достаточно» *.

Абсолютно точно уловив философскую направленность комического у Бергсона, Эйзенштейн вынес этой эстетике «воинствующего идеализма» суровый приговор: по его мнению, она ложится поперек пути научного изучения искусства.

Базен, напротив, философию Бергсона сделал методологической предпосылкой своей теории кино. Не отрицая заслуг и критического таланта французского киноведа, необходимо объективно оценить последствия такого решения

Для Бергсона подлинной реальностью является «жизненный порыв» — иррациональное космическое движение сверхсознания В каждом из нас течет психический поток — тот же по природе, что и «жизненный порыв», считает философ. Это — «длительность», внутреннее время. «Длительность» схватывается лишь в интуиции; время же, которым оперирует интеллект и порожденная им наука, — абстракция, фикция. Только «длительность» (то есть движение индивидуальной психики) или «жизненный порыв» могут быть, по Бергсону, предметом и содержанием искусства.

Базен заимствует у Бергсона антиномию внутреннего (психического) и внешнего (абстрактного, оформленного в понятиях) времени. На этом и строится идея Базена о кинематографе как специфическом способе мумифицирования «длительности» В статье «Бергсонианский фильм: «Тайна Пикассо», не вошедшей в русское издание книги Базена, автор рассматривает фильм Клузо как наиболее последовательную попытку кинематографического постижения «длительности», «конкретного» времени: перед зрителем течет и пульсирует творящее время, возникают и трансформируются образы, воплощающие развитие фантазии живописца. Этот фильм Клузо становится для Базена поводом, чтобы еще раз высказать излюбленную мысль: подлинная реальность передается в кинематографе не монтажными построениями, а лишь временем непрерывной съемки

Известна роль Базена в формировании французской «новой волны». Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что «рваный монтаж», передававший в ранних фильмах Годара смятенность сознания его героев, находится в оппозиции к фундаментальным идеям базеновской эстетики. Опираясь на критику интеллекта и понятий, предпринятую Бергсоном, Базен оспаривает правомерность монтажной интерпретации реальности, абсолютизируя философско-эстетическое значение «глубинной мизансцены» и, что особенно важно, непрерывной съемки. Непрерывная съемка — единственный, по Базену, способ приближения к непрерывному развертыванию бергсоновской «длительности».

Но вот парадокс. Бергсона в борьбе с позитивистами и натурализмом в искусстве вдохновлял утонченный эстетизм Пруста («В поисках утраченного времени»), различные формы художественного мистицизма, Базен же, принимающий за основу своей теории кино философ-

---

* Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1966, т. 4, стр. 457.

ские построения Бергсона, в большей или меньшей степени оказывается представителем именно неонатуралистических тенденций, оспаривающих право искусства на идейную тенденциозность.

Этот пример показывает, как мне думается, что не должно быть простых решений сложных проблем. Взаимоотношения философии (в данном случае — Бергсон), теории кино (Базен) и творческой практики (Годар) могут быть поняты правильно лишь при тщательном изучении конкретных фактов. Простая экстраполяция общефилософских, социологических, эстетических положений на живой, противоречивый художественный процесс не может привести к успеху.

В. С. Соколов

Я полностью присоединяюсь к тем товарищам, которые подчеркивают большое значение обсуждения методологических проблем киноведения на страницах журнала «Искусство кино» и на нашем сегодняшнем заседании. Анализ строения категориального аппарата современного киноведения, исследование возможностей и меры корректности применения в изучении кино положений и методов не только традиционно искусствоведческих, но и естественнонаучных и других дисциплин является необходимым условием дальнейшего плодотворного развития кинотеории, а следовательно, и — эффективности ее для практики художественной деятельности.

Мысль эта была четко сформулирована в статьях, опубликованных на страницах журнала, в частности, в статье М. С. Кагана, о которой сегодня уже шла речь.

М. С. Каган прав, говоря о том, что к методологическим проблемам как специальному предмету анализа киноведение обратилось позже других наук. Однако те, кто думает, что киноведы сейчас взялись за обсуждение этих вопросов из-за боязни «отстать от моды», грубо ошибаются. Причины такого обращения имеют глубокое основание. Они связаны с внутренними закономерностями современного этапа развития теории искусства, с усложнением ее задач и функций, с возрастанием реального значения, а следовательно, и ответственности киноведения перед художественной практикой.

Под этим углом зрения я и хотел бы остановиться на некоторых методологических проблемах.

Не секрет, что многие художники и критики весьма скептически и даже с опаской относятся к эстетическим и искусствоведческим конструкциям. И было бы несправедливо утверждать, что эта настороженность не имеет никаких оснований. В журнале «Искусство кино» была опубликована статья С. М. Эйзенштейна «...Навстречу кино будущего». То, что великим режиссером и теоретиком было сказано в адрес эстетики в 1946 году, и сказано достаточно резко, во многом верно и сегодня. «...Как ничтожно мало сделала пока эстетическая наука, — писал С. М. Эйзенштейн, — в овладении средствами и возможностями кино! Об этом нужно твердить и твердить неустанно. Ибо здесь не только неумение или недостаток порыва.

Здесь часто поражают консерватизм и косность, своеобразный эстетический «эскапизм» перед лицом новых, небывалых эстетических проблем, которые ставят перед нами обгоняющие друг друга новые этапы технического развития кинематографа...

Надо готовить место в сознании для прихода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой небывалой эстетики»*.

Как видим, Эйзенштейн критиковал эстетику во имя утверждения новых путей ее развития в будущем. С момента написания статьи прошло тридцать лет. Задачи теории, которые С. М. Эйзенштейн переносил на будущее, становятся актуальными проблемами искусствоведения и эстетики нашего времени. Вопрос лишь в том, в какой мере кинотеория и эстетика и сейчас готовы для их решения.

Знаменательно, что взаимосвязь киноведения с традиционным искусствознанием и эстетикой,

* «Искусство кино», 1976, № 1, стр. 110, 111.

проблема историзма самой науки стали если не главными, то важнейшими проблемами сегодняшней дискуссии.

Известно, что любая наука, будь то математика или физика, философия или искусствознание, находится в постоянном процессе развития. Однако геометрия Эвклида или механика Ньютона в системе современного знания, становясь лишь частными теориями, и сегодня служат рабочим инструментом познания определенных законов и процессов природы. Они останутся и в будущем, по крайней мере до тех пор, пока человечество будет иметь дело с теми же объектами, изучая которые создали свои концепции Эвклид и Ньютон.

Искусствоведческие и эстетические теории прошлого не обладают таким достоинством. Поэтика Буало или эстетика Гегеля— важнейшие вехи, узловые этапы истории искусствознания, они «предшественники», необходимые «источники», но не элементы, не «составные части» современной научной теории искусства. Сколь бы адекватны они ни были искусству своего времени, нельзя при помощи прошлого объяснить сущность и своеобразие искусства современного. В лучшем случае они позволят это своеобразие фиксировать как нечто, вышедшее за границы их представлений об искусстве, а поэтому и не поддающееся с позиций этих представлений объяснению, конечно, если мы, подобно Гегелю, не будем считать, что в генетически предшествующих формах, как в абсолютной идее, в свернутом виде содержатся все качества и свойства последующих видов современного искусства. Ведь в действительной истории искусства дело, как известно, обстоит как раз наоборот. Не случайно К. Маркс говорил, что ключ к анатомии обезьяны следует искать в анатомии человека.

Наука, изучающая современное состояние исторически развивающегося объекта (а киноведение относится к числу таких наук), должна учитывать, по крайней мере, три фактора:

1. Исторический характер своего объекта. Поэтому киноведение не может быть нормативной, завершенной дисциплиной: оно так же исторично, как исторично само киноискусство. Нормативной может быть лишь поэтика определенного направления или школы. Такая поэтика остается в теории до тех пор, пока существует это направление или эта школа.

2. Исторический уровень развития средств анализа, в том числе и других научных дисциплин, которые могут использоваться в киноведении на операциональном уровне.

3. Прагматику, то есть определенные эстетические, социально-идеологические и другие цели исследования киноискусства.

Учитывая все это, я позволю себе не согласиться с подходом М. С. Кагана к анализу искусства. В частности, с его анализом «синтетической природы» киноискусства, в котором он использует категориальный аппарат и принципы классификации так называемых традиционных искусств. Киноискусство М. С. Каган рассматривает как «идеальную модель художественной деятельности как таковой», ибо, говорит исследователь, «в нем (в киноискусстве. — *В. С.*) осуществляется самый широкий синтез других искусств, в силу чего оно обладает качествами, свойственными порознь и литературе, и живописи, и музыке, и актерскому творчеству; вместе с тем и процесс восприятия фильма соединяет особенности, присущие восприятию театра, живописи, музыки» *.

Такое понимание «синтетичности» киноискусства напоминает мне (позвольте мне это шутливое сравнение) известную фразу о Греции, «в которой все есть». Искусствоведу любой специальности стоит лишь окунуться в кино, в этот «идеальный», а точнее — идеализированный М. С. Каганом логический конструкт, и он найдет все закономерности любого вида искусства. Однако такое представление о «синтетической природе» кино уже давно стало достоянием истории киноведения.

В связи с этим я не могу не процитировать еще раз статью С. М. Эйзенштейна. Критикуя французского критика Шаванса, С. М. Эйзенштейн писал: «В чем ошибается Шаванс?

Конечно, в том, что, позируя своим пренебрежением к аналогиям, он целиком в их плену.

Целиком в кругу рамок и представлений прежних искусств.

Норм театральной драмы, актерского исполнения и «скульптуры, вызывающей идею осязания».

---

* «Искусство кино», 1975, № 12 стр. 104.

Но неужели же Шаванс не думает вместе с нами о том, что должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей — с новыми средствами овладения природой со стороны этих людей?» *

Значит, С. М. Эйзенштейн проблему синтеза рассматривал прежде всего исторически, прослеживал сложную опосредованность синтеза как чисто художественными, так и социальными факторами современной истории.

Исходя из этих положений как методологической посылки, можно при анализе синтеза искусств в условиях современной функционирующей художественной культуры выделить, по крайней мере, три его уровня.

1. Уровень художественного творчества. Специфика изобразительных задач, особенности творческого процесса создания фильма и (это — прописная истина) потребовали принципиально новых форм или серьезной модификации традиционных видов деятельности режиссера, актера, сценариста. При этом именно «синтез» (а не «сумма», не «сложение») их деятельности привели к возникновению нового искусства, его новых «качеств» и «свойств», которые отнюдь не «присущи порознь» традиционным искусствам. Поэтому киноведение, безусловно, не может не учитывать опыта традиционных искусств, не использовать многих положений других искусствоведческих дисциплин и эстетики, но изучать оно все же должно законы творчества не режиссера или актера в о о б щ е, а к и н о режиссера, к и н о актера и т. д.

2. Синтез на уровне фильма, который можно назвать «изобразительным» или «композиционным синтезом». Фильм не является простым набором изобразительных средств и композиционных принципов классических искусств (хотя как отдельные элементы они широко используются в современном фильме). Будучи включены в кинопроизведение, они подчиняются другим принципам композиционной целостности фильма как своеобразной художественной системы. Именно под этим углом зрения киноведение и анализирует фильм, а не как «тип произведения искусства как такового», не как некую универсальную модель, ибо в таком абстрактном статуте реально не может существовать не только фильм, но и произведение любого другого вида искусства.

3. Функциональный «синтез», который осуществляется в форме «взаимодействия», «взаимосвязи» различных видов искусства, в системе современной художественной культуры, — этот синтез хорошо проанализировал в своем выступлении Ю М. Ханютин *.

Функциональный синтез представляет собой не «синкретизм», не «слияние» и не «уничтожение» одного вида искусства другим (театра — киноискусством, кино — телевидением и т. п.), а форму системной взаимосвязи их на основе структурной и функциональной дифференциации, «прояснения» специфики одного вида искусства через другой. Поэтому основные задачи киноведения в первую очередь состоят не в поиске «родовых» инвариантных, как говорит М. С. Каган, «изоморфных признаков художественной деятельности вообще», лишь своеобразно «проявляющихся» в киноискусстве, а в анализе с п е ц и ф и к и места и функций кино как относительно самостоятельного и вместе с тем необходимого элемента функционирующей художественной культуры. Основой такого подхода является исторически конкретный анализ сегодняшнего искусства, а не дедуктивное экстраполирование в киноведение общих положений традиционной эстетики.

Все сказанное совсем не означает, что киноведение должно или может игнорировать другие сферы искусствознания. Речь идет о другом. Во-первых, нельзя отождествлять современное и так называемое классическое традиционное искусствознание. Многие дисциплины современного искусствознания сами претерпели серьезные изменения, в частности, потому, что они не могут не учитывать влияния кино на практику своих видов искусства, а в теории — положений и методов киноведения. Во-вторых, нельзя не учитывать изменения функций искусствоведческих дисциплин в исследовании киноискусства на ранних стадиях его развития и в современных условиях.

В истории искусства и искусствознания нет прецедента, кроме кино и киноведения, когда художественная практика и ее теория возникали бы одновременно или почти одновременно. Теория поэзии, театра и музыки всегда были

* «Искусство кино», 1976, № 1, стр. 111.

* Выступление Ю. М. Ханютина печатается ниже, — *Ред.*

осмыслением в той или иной мере уже сложившихся, имеющих свою историю видов искусства.

Киноведение зарождалось как теория в о з н и к а ю щ е г о нового искусства. Ни одно искусство не было в этом смысле столь «рефлексирующим» и «экспериментальным», как искусство кино. Ни одно искусство не включало так органично и «плотно» в художественную практику теоретическое осмысление своей природы. Пожалуй, никогда не было столь очевидно и другое, что функции теории не только в регистрации, в «морфологическом» членении полученных результатов, но и в эвристическом поиске новых законов нового искусства.

В эпоху зарождения и становления кино одна из основных задач теории, как известно, была в обосновании его статуса как и с к у с с т в а. Классическое искусствознание как нельзя лучше могло выполнить эту функцию, ибо при помощи его категориального аппарата легче и лучше всего можно было «схватить» и описать общие, инвариантные элементы кино и других видов искусства. При этом следует учесть и то, что сама практика кинематографа не была достаточна развита и отдифференцирована, положим, от театра; в области же теории существовали достаточно стройные концепции классической эстетики и искусствознания, но еще не были четко сформулированы фундаментальные понятия киноведения.

Сегодня кинематограф и киноведение имеют свою историю и традицию. В результате существенно изменились и отношения между ними. Кино уже давно— с л о ж и в ш и й с я вид искусства. Это своего рода «юридический факт», фундаментальное положение современного киноведения, то есть положение, не требующее обоснования или доказательства. Задача теории стала поэтому более локальной, но от этого она отнюдь не упростилась: объяснить, в чем с п е ц и ф и к а кино, его своеобразие, отличие от других видов искусства, в чем уникальность его художественной природы, каково его место и функции как социального и эстетического феномена в современном обществе, как известно, по-прежнему нелегко. Не случайно мы наблюдаем сейчас очевидное смещение акцента исследований от особенностей «языка киноискусства» к проблемам специфики его эстетической природы.

Высказав эти критические замечания, я хочу вместе с тем подчеркнуть, что статья М. С. Кагана вызывает много продуктивных раздумий и что поэтому ее публикация оказалась чрезвычайно полезной.

Содержание и характер обсуждения методологических проблем в статьях, опубликованных в журнале, и на этой конференции несомненно будут иметь значение не только для киноведения, но и для искусствознания в целом.

Е. М. Вейцман

Если мой коллега А. В. Новиков вспомнил в своем выступлении Блаженного Августина, то почему бы мне не вспомнить средневекового схоласта Вильяма Оккама с его знаменитой «бритвой»? А «бритва» эта, как известно, заключалась в жестком требовании «не увеличивать без надобности количества сущностей», то есть, как сказали бы мы сегодня, не расширять сверх необходимого понятийный аппарат науки, не привлекать новые понятия там, где они ничего не раскрывают, или, другими словами, не увлекаться терминологической болтовней, обозначая модными словами то, что прекрасно выражалось и без оных. Конечно, сближение естествознания и обществознания не может не сказаться на применении при изучении предмета последнего методов первого, в том числе методов точных, не сказаться на расширении понятийного аппарата обществознания и его разных областей; но «с надобностью» (!), то есть там и тогда, где и когда это необходимо для более глубокого проникновения в предмет.

Наши ошибки порою в том и состоят, что мы механически переносим даже не методы, не приемы исследования, а просто терминологию, взятую напрокат из других наук,— в исследование искусства.

Вместе с тем нельзя впадать и в другую крайность и не видеть, что искусствознание давно уже не представляет собою один предмет, что сегодня оно — с и с т е м а предметов, изучаемых разными науками и в разных целях, система, у которой один объект — искусство.

«Предмет изучения» и «объект», как известно, следует различать. В других науках с таким различием мы имеем дело давно: один и тот же объект становится предметом разных наук со всеми вытекающими отсюда последствиями. Причина — сам живой процесс познания, разнообразные потребности практической деятельности

С этой точки зрения мне представляется полезной работа, проделанная М. С. Каганом в ряде его трудов, в частности, и в той статье, которая была опубликована на страницах нашего журнала. Конечно, в его концепции есть спорные и недостаточно аргументированные положения. Но привлекает цельность его построений, логика системного подхода к изучению искусства, в которой находят свое место и свои уровни и психологизм искусства, и социология искусства, и теория информации в ее применении к современному художественному творчеству.

Создание теории самого высокого уровня, интегрирующей в систему другие уровни и аспекты объекта, теории, которая включала бы в себя исследование и себя самой, создание своего рода метакиноведения, вероятно, явилось бы важной предпосылкой для дальнейшего развития самого массового из искусств.

Но здесь, при всей широте постановки вопроса, важно не утерять главной методологической позиции, каковой является позиция ф и л о с о ф с к а я, позиция э с т е т и ч е с к а я.

Далеко не случайно экран все более и более становится объектом анализа социологов и философов в качестве одного из важнейших факторов современной жизни: исследования о месте кино и телевидения в общественных структурах современной жизни и культуры, о связи экрана с другими средствами пропаганды и информации и т. п. появляются сейчас на страницах не только киноведческих изданий.

С другой стороны, искусство экрана стало своеобразной формой современного «философствования», формой социологического анализа. Кинематограф художественно-игровой, как и кинематограф документальный или «познавательный», то есть научно-популярный и учебный, сегодня особенно близки философскому мышлению и не могут обойтись без него. То, на что впервые обратили внимание великие новаторы советского кино 20-х годов, в полную меру проявилось во второй половине XX века. Развивающиеся особенности и возможности экранного искусства позволяют ему занять особое место среди своих собратьев в сфере выражения философских идей и обобщений, рожденных нашим веком, его проблемами.

К сожалению, теория и кинокритика, как мне представляется, не всегда еще выходят на широкий простор философских обобщений, не всегда мы встречаемся и с глубоким философским анализом и критикой философско-идеологических позиций зарубежных авторов (пример подобного анализа с достаточной точностью показал в своем выступлении на нашей конференции на примере бергсонианских корней ряда западных теорий кино А. В. Новиков), с раскрытием философского контекста того или иного произведения или направления.

Между тем в теоретических спорах о драматургии, композиции, сюжетосложении, о течениях в искусстве экрана, о его «языке», в диспутах об «образе» и «знаке», о «значении» и «смысле» киноизображения всегда находят свое проявление определенные философские принципы, а за любым анализом формальных выразительных средств скрываются философские взгляды на жизнь и на искусство.

Для исследователя-марксиста аксиомой является то, что при анализе искусства Запада нельзя обойтись без раскрытия философских взглядов как самих кинематографистов, так и теоретиков кино. Следовательно, неизбежна полемика с теоретиками-немарксистами (от откровенно буржуазных до леворадикальных); наша наука должна считаться с тем, что хотя они часто и оперируют объективными фактами, общие их выводы всегда страдают ограниченностью и односторонностью.

В этой связи я хотел сказать, что К. Разлогов был неправ, когда в статье «Материал, проблематика, методология» заметил, что анализ и критика работ Зигфрида Кракауэра сейчас уже не актуальны в силу того, что на современном уровне знаний они не являются уже эталоном полноты и воспринимаются как методологически односторонние *. По-моему, это поспешное суждение, мешающее нам видеть, что книга «Природа фильма», как и другие работы Кракауэра, до сих пор еще не подвергались достаточно полному рассмотрению. И хотя книга «Природа фильма» вышла в 1960 году, критический анализ ее все еще необходим, особенно учитывая вновь вспыхнувший интерес к феноменологической философии, явившейся, на наш взгляд, наряду с позитивизмом, основой теории Кракауэра. Что же касается «методологической односторонности», то она была ясна и раньше и, тем не менее, не получила отчетливой марксистской квалификации по сей день.

Говорю об этом, чтобы снова подчеркнуть: связь кинотеории и философии сегодня не подлежит сомнению. Включение философского понятийного аппарата в исследование теории и практики кинематографа может и должно поднять киноведение на новую, высшую ступень.

В том, что само искусство дает основание для философского анализа, нет ничего нового; новым является другое, что сегодня все наиболее значительные явления искусства — и киноискусства в том числе — внутри себя философски концентральны; исследователь поэтому должен уметь вскрыть эту философскую основу во всех случаях, когда он берется за оценку современного искусства. Конечно, не впадая в вульгаризацию, в простое иллюстрирование философских положений художественными примерами.

Когда я говорю о связи философии и кино (а эта тема в ее различных аспектах является главной в научной проблематике, которой занимается кафедра философии ВГИКа), я имею в виду прежде всего эстетическую суть дела. Эстетика является как бы посредствующим звеном между искусством и философией, понимаемой в широком смысле как диалектика и теория познания. Однако связь и взаимодействие между искусством и философским мышлением выступает и непосредственно, особенно если речь идет не о позиции художника, а о позиции критика.

Поэтому я хочу поддержать выступавшего здесь Е. С. Левина *, который, по-моему, совершенно правильно говорил, что теория искусства сегодня изучает не просто феномен искусства как таковой, но — с и с т е м у м ы ш л е н и я. Искусство меняется, детерминируясь, в конечном счете, классовой позицией творцов, определенными социальными ситуациями среды, но искусство — и это особенно ясно на материале экранного синтетического искусства — детерминируется и применением системы мышления в самом широком смысле, включая научное мышление.

Философия призвана изучать различные системы мышления — и обыденного, и научно-теоретического. Поэтому изучение связи киноискусства и философии — задача очень широкая, важная и в высшей степени плодотворная.

М. С. Каган

Закон развития научной мысли — не только искусствоведческой, но, насколько я могу судить, истории всякой отрасли знания — я назвал бы законом «методологической аритмии». Это означает, что на определенных этапах развития науки методологические проблемы выступают на первый план и начинают обсуждаться более активно, чем позитивные принципы, а на другом этапе кажется, что методология ясна и остается только работать на ее основе, получая позитивные результаты.

Развитие нашего искусствознания — в широком смысле слова — по-видимому, находится в последние годы в состоянии очередного методологического «возбуждения». Не буду перечислять все причины, которыми это вызвано; несомненно только, что одна из них — сложившийся разрыв между тем, что происходит в других областях знания и в области научного

* «Искусство кино», 1975, № 7, стр. 117.

* Выступление Е. С. Левина публикуется в следующем разделе этого отчета. — *Ред.*

изучения искусства. Бурная эволюция методологии естественных наук в середине двадцатого века и проникновение целого ряда методологических открытий в область наук общественных, гуманитарных, в частности, в социологическую науку и в психологию, благодаря ее тесной связи с физиологией, — все это заставляет с изумлением оглядываться на «научное хозяйство» искусствознания, ибо получилось так, что оно, как некая заповедная область, оказалось отгороженным от процессов, которые протекают в мире других наук.

Естественно, что раньше или позже должны были быть предприняты попытки преодолеть это методологическое «рассогласование», а с другой стороны, столь же закономерно, что многие ученые до такой степени срослись с классическими способами изучения искусства, что принять какие-то методологические «новации» они не считают для себя психологически возможным, а под психологическую несовместимость нередко подводят... идеологическую базу. Поэтому методологические дебаты, вроде сегодняшних, являются в высшей степени необходимыми, и хорошо, что «Искусство кино» активно вторглось в эту сферу, с одной стороны, на своих страницах, а с другой стороны, организацией этого круглого (с острыми углами!) стола и предложило нам коллективно поразмышлять над данными проблемами.

Поскольку наша дискуссия носит пока что самый общий характер, я позволю себе высказать соображения, которые меня больше всего интересуют в этой проблематике.

Менее всего мне хотелось бы повторять то, что уже было сказано мной в опубликованной журналом «Искусство кино» статье, хотя меня усиленно призывали именно к этому мои оппоненты и коллеги. Есть ряд вопросов, заданных мне прямо, и я не могу на них не ответить, но я не хотел бы превратить свое выступление в объяснение по поводу всех претензий, которые мне были предъявлены, так как предметом обсуждения является все же не моя статья, а общие проблемы методологии нашего искусствоведения. Разумеется, я готов ответить на все вопросы и поспорить с моими оппонентами по поводу различных мест моей статьи, но прошу простить меня, что сегодня я считаю нужным дать только несколько кратких разъяснений.

Прежде всего по поводу того возражения, которое Е. С. Громов сделал, когда коснулся основного пункта моей концепции, которую он определил здесь как некую угрозу панэстетизма. Это глубокое недоразумение. Ибо панэстетизм не имеет ничего общего с позицией, которую я пытаюсь обосновать. Когда вы, Евгений Сергеевич, говорите, что выделенные мною четыре вида деятельности — познавательный, оценочный, конструктивный и знаково-коммуникативный — взаимосвязаны и взаимодействуют во всех сферах реальной человеческой практики, то как же оказывается, что их единство специфично для деятельности художественной? Не получается ли, что художественная деятельность, или, как вы ее называете, эстетическая деятельность (хотя для меня это вещи различные), становится некоторой эссенцией всякой человеческой деятельности? Не возникает ли тут, действительно, опасность панэстетизма?

Могу сказать, что для меня художественная деятельность (я написал об этом в книге «Человеческая деятельность») есть специфический вид деятельности, в котором все четыре вида деятельности не просто взаимодействуют, но образуют синтез особого типа — такой, которого нет ни в науке, ни в сфере идеологии, ни в сфере языка, ни в технике, ибо как бы ни были сильны в науке моменты ценностные, наука остается по сути своей системой знаний; точно так же, как бы ни были сильны в идеологии моменты познавательные, по сути своей идеология есть система ценностей, а язык по природе своей есть система знаков, все же остальное в нем имеет значение преходящее. Когда же мы говорим о художественной образности, характеризующей природу искусства, то мы не можем определить самую суть художественного образа ни понятием «знание», ни понятием «ценностное отношение», ни понятием «знак», потому что художественный образ есть единство или — сильнее — тождество всех этих категорий. Именно в этом я вижу специфическую структуру художественной деятельности и художественной информации. При чем же тут панэстетизм? Подчеркну, что я нигде не говорю, будто художественная деятельность лучше, выше, чем все другие виды деятельности, я просто выделяю ее специфику, рассматривая ее в общей системе видов деятельности. Что же касается проблемы эстетической деятельности или эстетического потенциала деятельности, то это совсем другая проблема, о существе которой я сейчас говорить не буду; но не вижу никакого панэстетизма и в признании эстетического потенциала свойством каждого вида человеческой деятельности, а не только художественного творчества — он есть и в труде, и в науке, и в спорте, и в бытовом общении людей.

На замечание И. В. Вайсфельда должен ответить, что познавательный и ценностно-ориентационный уровни художественной деятельности действительно оседают в произведении, в тех срезах его, которые мы называем тематической и идейной сторонами содержания. Когда же мой оппонент говорит: а разве в других срезах произведения нет познавательного и оценочного моментов? — я отвечаю: да, конечно, есть, но есть постольку, поскольку все другие элементы формы воплощают, материализуют содержание.

Теперь хочу ответить А. В. Новикову. Я думаю, что нет противоречия между признанием творческой активности восприятия и изоморфизмом восприятия и творчества по той простой причине, что изоморфизм систем не означает их тождества, он означает лишь структурное подобие данных систем.

Поэтому в восприятии искусства в пределах сохранения структуры творчества (а если бы она не сохранялась, то восприятие не было бы сотворчеством) происходит наполнение этой структуры тем своеобразным содержанием, которое свойственно воспринимающему как личности. Иначе говоря, если в творчестве фигурирует такой необходимый компонент, как личность художника, то значит в восприятии должен фигурировать такой же компонент — личность воспринимающего. Если, далее, в творчестве участвует непременно такая сила, как талант, то в восприятии должна участвовать соответствующая ему сила — вкус. Иначе говоря, здесь сохраняются необходимые блоки, сохраняются их структурные связи, но содержательное наполнение каждого из них меняется.

Последний мой ответ — на вопрос Е. С. Громова. Он задал вопрос, который прозвучал риторически, но я все же на него отвечу. «Что дает теоретико-информационный подход при анализе произведения искусства, как некоей уникальной ценности?» Отвечаю совершенно определенно: ничего. Этот же вопрос, хотя и в несколько иной форме, задавали другие товарищи, формулируя его так: «А что дает кинокритику понимание всех тех структур, которые при теоретико-информационном подходе могут быть обнаружены в искусстве?» Отвечу столь же решительно: ничего. Но позвольте задать контрвопрос: а является ли критическая оценка произведения или анализ его уникальности единственной задачей изучения искусства? Если да, то информационному подходу тут, действительно, делать нечего. Если же нет, то возникает проблема объекта и предмета научного изучения: изучаем ли мы всем фронтом наук об искусстве одно и то же или не одно и то же? Изучаем ли мы всегда конкретные произведения искусства, когда только аспекты изучения разные, и возможно ли такое идеальное будущее, когда — как здесь говорилось — философский, эстетический, социологический и иные подходы сольются в единое целое, или же перед нами одни и те же объекты, а предметы изучения разные?

Перейду теперь к построению схемы системного анализа кинематографа.

Если мы берем в качестве непосредственно интересующего нас предмета произведение искусства — скажем, фильм,— мы подходим к нему как киноведы. Но уже тут нужно со всей определенностью расчленить два подхода, которые, как бы ни были они взаимосвязаны в конкретной практике, являются все же разными подходами: один из них есть подход кинокритики как области художественной критики, который рассматривает произведение искусства как определенную идейно-художественную ценность и который призван установить ценность этого произведения; и второй подход, который отвечает не на вопрос, какова ценность произведения, а на вопрос, что представляет собой это произведение, каково его содержание, какова его структура, как оно возникло.

Таким образом, уж в киноведении мы прежде всего должны различать по задачам методологии позицию критика и позицию ученого-исследователя.

Но в научном исследовании возможны и необходимы другие подходы, выводящие нас за пределы изучения отдельного фильма. Это два более сложных подхода, подходы теоретика и историка. Для первого отдельное произведение вообще не представляет интереса, ибо предметом изучения является то, что сближает его с другими произведениями, которые принадлежат к этому же виду искусства, к этому же жанру и которые рассматриваются поэтому не в уникальности своей, а именно в том, что является в них устойчивым, инвариантным. Это подход киноведа, но и теоретика, который ищет ответы на вопросы: что такое фильм, каков язык киноискусства, законы его формы и т. д.

Но в киноведении есть и еще один подход — подход историка, для которого за данным произведением искусства стоит предыдущее произведение того же художника, а за этим художником

стоит другой художник, то есть изучается процесс развития искусства, его движение от прошлого к настоящему и будущему. Наконец, возможно и сопряжение теоретического подхода с историческим.

Впрочем, мы не исчерпываем всех возможностей и всех потребностей научного изучения искусства даже в этой схеме; потому что киноведение, как и искусствоведение в целом, не является единственной наукой, изучающей художественную деятельность. Дело в том, что само произведение искусства — это не некая онтологическая реальность, оно не существует так, как произведение природы. Произведение искусства есть результат специфической деятельности, которую мы называем художественным творчеством, создается оно не для того, чтобы просто существовало, а для того, чтобы в процессе художественного восприятия оно было, говоря словами Маркса, распредмечено и перешло в сознание зрителя, читателя, слушателя

Но в таком случае возникает необходимость научного изучения той деятельности, которая порождает художественное произведение, и той деятельности, в которой это произведение себя реализует, — деятельности художественного восприятия. Художественное творчество, выступая как определенный технологический процесс, непосредственно доступно искусствознанию, и мы знаем, что технология создания кинопроизведения, как и техника работы живописца или скульптора, рассматривается искусствоведами, когда они берут само произведение в качестве предмета изучения. Однако прежде всего, художественное творчество как процесс— есть психологическая реальность, равно как и художественное восприятие.

Значит, должна существовать наука, способная изучать закономерности художественного творчества как психологического процесса и закономерности сотворческого процесса восприятия как психологического процесса. Это может сделать только психологическая наука, которая, при обращении к изучению художественной деятельности, выступает в качестве так называемой психологии искусства.

Психология искусства — это не альтернатива эстетике, как представлялось это в XIX веке, и не альтернатива искусствознанию; у психологии искусства другой предмет, поэтому она не конкурирует с искусствознанием и эстетикой, а должна сосуществовать с ними.

Между тем научное рассмотрение художественной деятельности как процесса этим еще не завершается, так как психология искусства изучает лишь некоторые его звенья, но не сам способ передачи художественной информации от творчества к восприятию. Поэтому должна существовать наука, которая изучала бы связь этих звеньев, способ непосредственного опредмечивания психологического содержания во имя того, чтобы оно было передано другим людям. Это коммуникативный процесс, и он может быть исследован только как коммуникативный. Это значит, что он должен быть рассмотрен такой наукой, как семиотика искусства. Опять-таки замечу, что семиотика искусства— это не альтернатива киноведению или эстетике или психологии искусства, а особая наука, существующая самостоятельно, потому что в сфере художественной деятельности у нее есть свой предмет исследования.

Но мы должны пойти дальше, ибо в реальности (мы это хорошо знаем) психологические механизмы художественного творчества и художественного восприятия действуют не отвлеченно, а в реальной социальной среде, в системе институтов, которые создает для них социальная и культурная среда. В реальной истории культуры художественное творчество как бы вписывается в некую систему, которую я назову «художественным производством», имея в виду под производством не чисто экономическую категорию, а употребляя это понятие в том смысле, в каком Маркс говорил о духовном производстве. Художественному производству соответствует художественное потребление как социально организованный процесс художественного восприятия Связь художественного производства и художественного потребления опосредована наличием самих произведений искусства, которые выступают здесь как художественные ценности, и эта социокультурная система требует обратной свя-

зи для саморегуляции. Такая обратная связь необходима в системе социальных институтов так же, как в биологической или технической самоуправляющейся системе. В интересующем нас случае обратная связь выступает в виде художественной критики, которая подает художественному производству информацию о том, что происходит в сфере художественного потребления (одновременно, в силу того, что художественная критика отделяется от непосредственного потребления, профессионализируется, она подает обратную связь и самому художественному потреблению, формируя вкусы публики).

Возникает вопрос, какая же наука может изучать специфическую систему социальных институтов и их взаимодействие? Разумеется, не киноведение, и не психология, и не семиотика, а социология искусства, ибо именно для нее художественная культура есть система социальных институтов, и она стремится изучать конкретное функционирование этих институтов, или, как предлагает это называть А. Н. Сохор, — художественную жизнь общества.

Но и на этом мы не завершили наш анализ системы наук, изучающих искусство, потому что в системе художественного производства находится художник, а в системе художественного потребления находится реципиент — зритель, слушатель. Процесс формирования художника как художника и процесс формирования зрителя как квалифицированного зрителя — это процессы, постижение которых требует от нас изучения конкретных форм воздействия социальной среды на художественную культуру, ибо именно она, эта социальная среда, непосредственно формирует и художника и публику, воспринимающую искусство. Самый процесс этого формирования — то, что мы называем эстетическим или, точнее, художественным воспитанием, — вот еще один особый предмет изучения, который рождает особую научную дисциплину — назовем ее «педагогикой искусства» (по аналогии с другими науками), имея в виду теорию художественно-эстетического воспитания, формирующую субъекты творческой деятельности и сотворческой деятельности восприятия искусства.

Наконец, эстетика — наука, которую в этом ее разделе можно назвать «философией искусства», — необходимо вступает в круг изучающих искусство наук, потому что существует необходимость не только расщепленного исследования художественной деятельности в том или ином ее аспекте — искусствоведческом, психологическом, социологическом, семиотическом, педагогическом и т. д., но и целостного ее рассмотрения, которое способен осуществить только и именно философский к ней подход. А он берет сегодня на вооружение подход теоретико-информационный, который имеет прямое значение именно для эстетики, а не для критики и не для изучения истории развития киноискусства; для этих дисциплин данный способ рассмотрения искусства имеет значение лишь постольку, поскольку он помогает сформировать в сознании киноведа и критика общее понимание системы, в которой находится предмет их внимания.

Здесь Е. С. Громов и И. В. Вайсфельд высказывали сомнение по поводу того, реально ли киноведу овладеть всеми аспектами знаний, которые используются при изучении искусства, не выльется ли это в дилетантизм? И не лучше ли поэтому работать проверенными старыми способами; давайте старые методы используем как следует, а потом будем думать о новых.

Действительно, человек, который хотел бы реализовать в своей деятельности подходы к изучению искусства, свойственные кибернетике, социологии и другим наукам, лишь скомпрометировал бы эти подходы. Поэтому существует только одна возможность комплексного изучения искусства — системное понимание сопряжения всех подходов.

Я думаю, что мы выросли из рамок понятия «комплексное», которое было введено в наш оборот пятнадцать лет назад и хорошо поработало. Сегодня уже надо говорить о системном изучении искусства, понимая под этим не только определенный метод в пределах каждой науки, но саму систему этих методов. Давайте подумаем о том, как сделать, чтобы социология искусства и психология искусства не существовали просто рядом с киноведением,

а чтобы в стенах единого научного учреждения (скажем, институте киноискусства) было осуществлено координированное изучение киноискусства всей этой системой наук. Это значит, что необходима разработка единой программы, предусматривающей перекрестное освещение достижений всего комплекса.

Короче говоря, я думаю, что перспектива развития научного изучения искусства заключается именно в том, чтобы подняться от его одностороннего изучения методами искусствоведческих дисциплин до системного его изучения ансамблем методов разных наук.

Л. К. Козлов

Здесь было сказано очень многое, разное и о разном. Но очевидно то, что все участники дискуссии едины прежде всего в утверждении наиболее общих философских, мировоззренческих принципов нашей киноведческой науки. Говорилось и о марксистском принципе историзма, и о теории отражения, и о необходимости системного подхода к изучению киноискусства. Думается также, что все мы в принципе разделяем единый взгляд на некоторые важные методологические критерии нашей работы.

Идет ли речь о системности научного исследования или о его комплексности — даже те, кто спорил по этому поводу, едва ли будут возражать относительно того, что в изучении кинематографа необходима целостность. Целостность представления о бытии кино и о его функционировании в обществе.

Однако пути, на которых эта целостность утверждается или достигается, могут быть различны. Единство метода включает в себя разнообразие подходов к предмету. Общность методологии не исключает разности методик. И естественно, что в ходе нашей встречи не раз возникал спор касательно выбора конкретных форм нашей деятельности.

Слушая выступления, можно было подчас подумать, что внутренняя тема и внутренний конфликт всего происходящего заключены в противостоянии традиционных методик и жанровых форм искусствоведения — новым и новейшим, основанным на достижениях смежных, по возможности точных наук. И, таким образом, спор идет между «традиционализмом» и «новаторством».

Я думаю, что такой вывод был бы неверен. Дело обстоит не так, и истинный водораздел располагается иначе. Речь должна идти о двух возможных вариантах постановки методологических задач современной кинонауки. Один вариант предполагает, что самое главное — найти систему приемов, которая зарекомендовала себя на современном уровне научного развития или на уровне новейших веяний, и когда мы ее найдем и станем применять, мы и окажемся современными киноведами. Такое представление существует, хотя далеко не всегда осознается. И есть другой вариант, другая постановка задачи: самое главное — постараться понять и определить, что же на самом деле происходит с кинематографом сегодня, на наших глазах, и как с этой точки зрения выглядят прошлое и будущее кинематографа. И если мы действительно поймем и определим все это, тогда наша наука окажется на уровне современности.

В первом варианте методологические проблемы поворачиваются своей формальной стороной, во втором — содержательной, и вопрос формы приобретает подчиненный характер. Думается, что большинство участников нашей дискуссии отдает себе полный отчет в истинной плодотворности второго варианта. Это, конечно, не означает, что вопрос формы решается сам собой или что он упрощается. Напротив, он обнаруживает свою действительную сложность и ответственность именно тогда, когда мы задумываемся о содержании нашего предмета и о содержательном смысле тех теоретических идей, с которыми мы подходим к нашему предмету.

Недавно, читая книгу воспоминаний академика А. Н. Крылова, я обратил внимание на одно замечательное место. Крылов с глубокой благодарностью говорит об одном из своих учителей, К. Д. Краевиче: «Краевич всегда предостерегал нас от увлечения математикой; он тщательно обращал внимание на те скрытые

или неявно высказываемые, так сказать, неподчеркнутые предположения, которые затем воспроизводятся формулой или уравнением. Он нам не раз повторял на лекциях слова Гексли: «Математика подобно жернову перемалывает то, что под него засыпают». Вот на эту-то «засыпку» и напирал главным образом Краевич». О словах, сказанных Томасом Гексли, автор вспоминает неоднократно. Буквально они звучат так: «Математику можно сравнить с мельницей превосходного устройства, которая перемалывает что угодно до любой тонкости; тем не менее, то, что вы получаете, зависит от того, что вы засыпаете, и как великолепнейшая в мире мельница не доставит вам пшеничной крупчатки из лебеды, так и страницы формул не доставят вам определенного результата по сомнительным данным».

Мне кажется, эта мысль имеет прямое отношение и к нашему делу — по крайней мере, ко всем тем случаям, когда исследователь избирает для своей работы какую-либо формализующую методику, математическую или иную.

Кстати, тот же самый Томас Гексли, знаменитый натуралист, очень положительно оценивал перспективы математизированного искусствознания: он считал, что математика может занять необходимое и полезное место в исследовании искусства, и это вовсе не должно противоречить целостности взгляда на предмет, а математический анализ произведения искусства не должен противоречить полноте эстетического переживания. Очевидно, все дело именно в том, какие задачи — и как — ставятся перед формализущей методикой с точки зрения целостного представления о предмете.

Состояние современной науки об искусстве очень непростое. Действительно, существует огромная дистанция между «полюсами» этой науки, между ее крайними методологическими возможностями. С одной стороны, непосредственность эстетического суждения, а с другой — отвлеченная дискурсивность, присущая строгой науке. Разрыв между этими «полюсами» очевиден, особенно если мы взглянем на современную западную науку, где он доведен до очень жесткой, прямо-таки кричащей антиномии. Мы можем критиковать это состояние и взирать на него с чувством превосходства, но нельзя думать, что это нас совершенно не касается. Что мы видим здесь? Одна крайность воплощена в радикальном сциентизме, стремящемся вытравить из научной методологии эстетически-субъективное начало и доходящем, в конце концов, до прямо высказанного лозунга «смерть человеку!». Другая крайность — в стремлении превратить науку об искусстве и художественную критику в чисто эстетическую деятельность: лозунг «смерть науке!» в этом случае если и не высказывается, то подразумевается.

Даже и отвергая подобные антиномические дилеммы, нельзя отрицать, что само существование названных крайних возможностей составляет общую проблему всей современной науки об искусстве. Проблему эту нужно так или иначе разрешать.

Можно, конечно, представить себе дистанцию между данными полюсами — «субъективностью» и «сциентизмом» — как некую шкалу, на которой надлежит занять некую наиболее выгодную точку. Можно также колебаться между этими крайностями в поисках своей позиции. Но — я не помню, кто это сказал, — истинное величие состоит не в том, чтобы метаться между крайностями в поисках золотой середины, а в том, чтобы с о б о ю заполнить пространство между этими крайностями. Конечно, требовать величия — рискованно. Однако я думаю, что намерения наши, с которыми мы работаем, наш пафос, наше понимание сверхзадач должны быть направлены именно в эту сторону. Только в том случае, если это «пространство между крайностями» будет осмыслено, освоено, заполнено, если оно перестанет быть пустотой, — эти крайности перестанут быть порочными противоположностями и окажутся двумя полюсами, естественно присущими нашей науке, поскольку по призванию своему она имеет дело с искусством и человеком, а с другой стороны, стремится быть наукой в полном и точном смысле слова.

Эйзенштейн видел задачу изучения искусства в том, чтобы, «не убивая его жизни, не умерщвляя его звучания, не обрекая его на застывшую неподвижность трупа, но в условиях динамики и моцартовской жизнерадостности — подслушивать и изучать не только его алгебру и геометрию, но и интегралы и дифференциалы, без которых на стадии кинематографа искусству уже не обойтись».

Для этого нужна методология. Для этого

нужна методика. Для этого нужно быть на уровне точных наук. Но ни методология, ни *методика*, ни пребывание на уровне точных наук не дадут ожидаемых плодов, если в дело не будет включена — по возможности в полной мере — личность исследователя.

Мы помним, как много раз за последние пятнадцать лет вспыхивали дискуссии вокруг *современного структурализма в искусствознании*, как высказывались различные суждения относительно возможностей этого направления и реального вклада, внесенного им в науку. Но, кажется, и защитники структурализма и его критики упускали из виду одно важное обстоятельство А именно — что самый опыт структурализма о б ъ е к т и в н о с чрезвычайной остротой поставил вопрос о личности исследователя, о том «человеческом присутствии», которое может иметь или не иметь место в истоке и основе любого исследования искусства.

Я вспоминаю один любопытный эпизод. В «Структурно-типологических исследованиях» 1962 года был помещен обзор важнейших старых работ, признанных основополагающими для современной структурной поэтики; были названы имена: Шкловский, Тынянов, Пропп, Эйзенштейн. По поводу этой «обоймы» вскоре было высказано ехидное замечание, предполагавшее несерьезность или даже невежественность такого подбора имен, странного с точки зрения строгой науки. Но странность эта имеет глубокое — и для науки не случайное — основание. Думали об этом или не думали авторы обзора, но так или иначе «выбор авторитетов», ими предложенный, говорит об одном: наиболее плодотворных и наиболее впечатляющих результатов в исследовании образных структур добились именно те люди, которые представляли нечто большее, нежели только ученых, только научных работников, только представителей определенной научной школы.

Именно таков Шкловский, и таким он был всегда (как бы ни относиться к его ранним работам по поэтике). Именно таков Тынянов — художник и ученый, чьим научным развитием двигала редкостная творческая интуиция и по-художнически целостное отношение к искусству и к истории. Что касается Проппа, то не будем забывать, что самое замечательное его открытие было заключено не в математизированной формализации образных структур волшебной сказки, но в том, что предшествовало этой формализации и сделало ее возможной: Пропп открыл ключевое значение функции персонажа, и это открытие, судя по всему, основывалось на целостном интуитивном постижении предмета. Наконец, Эйзенштейн, — здесь нет нужды объяснять, кем и чем он был в своих отношениях к искусству и науке...

(Точно так же, когда речь заходит о возможностях «искусствометрии», о статических методах исследования художественных произведений, оказывается, что наиболее показательной работой на этом направлении была и остается книга «Мастерство Гоголя», написанная Андреем Белым. *Чтобы добиться таких блистательных* результатов в количественном определении «параметров искусства», надо было быть не только математически образованным человеком, но — в самую первую очередь — поэтом!)

В этом смысле я и говорю о тех уроках, которые предоставляет нам опыт структурализма, с его достижениями и провалами. Оказывается, что стремление к точным и однозначным формализациям неизбежно ставит проблему «другого полюса» в исследовании художественных структур. Неизбежно возникает вопрос о личности исследователя, о том, каковы его отношения с действительностью и с искусством п о м и м о и д о его принадлежности к структуралистскому направлению как таковому. Вопрос о том, ч т о он «засыпает» в «мельницу» структурного анализа как такового... В научной литературе существует огромное множество примеров структурного анализа, произведенного со всевозможной строгостью. И несравненно меньше примеров того, что я назвал бы структурным синтезом. Это великое исследовательское искусство (которое, кстати, не составляет монопольную привилегию какого-то одного направления, какой-то одной школы в науке — не случайно книга М. Бахтина о Рабле в равной мере авторитетна и для структуралистов и для их противников). И если говорить об условиях, необходимых для действительного структурного синтеза, то личность исследователя окажется одной из самых необходимых, одной из самых определяющих величин.

Тынянов говорил неоднократно, что не существует непроходимой пропасти между методами науки и методами искусства. Для науки об искусстве это мысль важнейшая. Искусство есть феномен многомерный — можно сказать, что искусство в этом отношении «изоморфно» человеку. Искусство имеет множество уровней,

соотносимых с различными уровнями человеческого бытия и сознания: начиная от природных, даже чисто физических оснований этого бытия, и кончая самыми высокими и утонченными проявлениями духовной деятельности человека.

И если мы должны стремиться к тому, чтобы наша методология, наша методика, вся система наших научных представлений были адекватны искусству как объекту и предмету исследования, то, очевидно, такая адекватность будет состоять в том, что архитектура здания, возводимого нами, включит в себя множество «этажей» и «пространственных уровней»: здесь должно быть место и непосредственности интуитивно-эстетических отношений с искусством, и строжайшим формализациям, вплоть до количественных. При условии, что все эти уровни будут находиться между собой в постоянной взаимосвязи, если они будут гарантированы от изоляции и самодовления. Именно в таком смысле я понимаю и принимаю то, что сказал Р. Н. Юренев о «полифоническом подходе» к изучению искусства*. Системность должна быть выражением целостности, но ни в коем случае не имитацией целостности.

М. С. Каган оказался на нашей конференции в положении, я бы сказал, привилегированном. О нем говорили так часто, как ни об одном из прочих участников дискуссии. Думается, что это произошло потому, что М. С. Каган наиболее последовательно и до конца пошел по избранному пути: он поставил и логически заострил некоторые вопросы методологии в такой мере, в какой этого никто из участников дискуссии не сделал. Та критика, которую он вызвал и принял на себя, поэтому в конечном счете служит нашим общим интересам, ибо она ведется в интересах истины. Я согласен с критическими замечаниями Е. С. Громова. Смягчать или подслащивать критику, им высказанную, было бы неблагодарностью прежде всего по отношению к самому М. С. Кагану. В этой связи я хотел бы еще раз процитировать его статью.

На стр. 109 есть такие слова:

«Талант есть своеобразный фильтр, через который пропускается весь жизненный опыт художника, превращаясь в результате в художественную информацию... Разумеется, в целом ряде жизненных ситуаций фильтр этот не «включается», и художник мыслит, чувствует, общается с другими людьми обычными, нехудожественными способами: в записанных Эккерманом беседах с Гёте, в дневниковых заметках, в мемуарах Станиславского, в письмах Довженко, в речах Джейн Фонда перед нами проявления логического, а не художественного мышления; бытовой, а не художественной речи».

Весь этот пассаж, со всеми вытекающими выводами, чрезвычайно поучителен. Это удивительно яркий пример того, как теоретическое умозрение, предоставленное самому себе, способно приходить к невероятным результатам. Ведь до сих пор никому не приходило в голову, что записанные Эккерманом разговоры Гёте велись «при выключенном таланте»! Я не буду объяснять, почему введение Джейн Фонда в этот перечень имен кажется мне ошибкой вкуса, но должен сказать, что мне пришлось однажды слушать ее речь, и я свидетельствую, что она не имела ничего общего с «бытовой речью»: Джейн произносила ее во всеоружии своих артистических, своих актерских данных. Почему не только данные искусствознания и психологии творчества, но и элементарное эстетическое чувство вопиют против теоретической диспозиции, предложенной М. С. Каганом? Что произошло на этой, 109-й странице его статьи?

Абстрактная мысль теоретика, двигавшаяся с железной последовательностью, «вышла на материал» — и... оказалась с этим материалом в жестоком конфликте. Может быть, беда заключается в последовательности, излишне прямолинейной? Может быть, выход состоял в том, чтобы смягчить теоретическую абстракцию, закруглить, подретушировать оговорками «применительно к эмпирии»? Иногда это бывает даже полезно... Но едва ли возможно такими оговорками оправдать самую суть теоретической мысли. И в данном случае беда мысли состоит не в ее прямолинейности, но в том, что мысль эта исходит из бедной, методологически неплодо-

* Выступление Р. Н. Юренева публикуется в следующем разделе этого отчета. — *Ред.*

творной посылки: да — да, нет — нет, что сверх того — то от лукавого. Автор разделяет жесткими и непроходимыми границами художественное произведение и прочие формы словесного творчества, образное мышление и логическое мышление, художественную речь и речь бытовую — и вдобавок совмещает эти границы в одну, совсем уже непроходимую.

Можно, конечно, на основе этой посылки построить теорию, и даже очень пространную. Но теория эта не будет иметь ровно никакого отношения к огромному кругу проблем, для современной эстетики первостепенных. Художественный вымысел и документ. Искусство и фотография. Игровой кинематограф и хроникальный кинематограф. Киноискусство и телевидение. На всех названных «стыках» возникают вопросы, ждущие разработки и разрешения. Вопрос о функциях искусства, перенимаемых другими формами культуры. Вопрос о центральных и периферийных видах эстетической деятельности. Вопрос об относительности и проницаемости границ между искусством и неискусством. Вопрос о соотношении категорий эстетического и художественного.

Сейчас, когда в нашей науке обсуждаются взаимоотношения кино и телевидения, когда мы бьемся над проблемой документальности в искусстве, когда происходит невероятно сложное, невероятно серьезное и важное взаимодействие между традиционными формами художественного творчества и формами нетрадиционными, новейшими — формами непосредственной фиксации и репродуцирования реальности, — пройти мимо названных методологических вопросов невозможно. По этому поводу мне хотелось бы говорить много и подробно, но дискуссия наша ограничена во времени, и было бы неуместно снова и снова испытывать терпение собравшихся.

Последнее. Здесь уже говорилось о разнице между понятиями «объект» и «предмет». Искусство есть общий объект для всех, кто им занимается, но предмет занятий — разный для философов, социологов, историков искусства и художественных критиков. Это различение важно и необходимо в методологическом отношении. Но, очевидно, его надо очень точно понять, дабы оно не вело к превратным следствиям — как теоретическим, так и практическим — в нашей работе. Бывает так, и мы в этом неоднократно убеждались, что одни и те же имена художников, названия произведений и т. д., когда они употребляются представителями разных дисциплин и научных «цехов», приобретают значения не просто разные, но даже несовместимые между собой. Надо заботиться о том, чтобы разность предметов, изучаемых разными дисциплинами, не оборачивалась разорванностью. Избирая себе предмет, надо помнить о единой жизни объекта. Это важно и для того, чтобы не терять взаимопонимание между представителями разных «цехов» нашей гуманитарной науки, — ведь все мы делаем, в конечном счете, общее дело, единое дело. Критерий целостности важен и при оценке системы наших усилий в изучении искусства.

II. Советское кино — история и современность

Н. С. Горницкая

Вопросы методологии искусствознания и, в частности, киноведения — предмет пристального внимания во всем мире. Тем более закономерен интерес к ним у нас, в стране, которая является родиной марксистского киноведения. Этот интерес диктуется как необходимостью укрепления наших идейных позиций в борьбе с различными, подчас весьма агрессивными, школами буржуазного искусствознания, так и проблемами самого искусствознания. «Усложнение и известная переакцентировка социально-эстетических функций искусства в условиях развитого социалистического общества

требуют совершенствования и обогащения методологического арсенала»*, — правильно писал Ю. Барабаш Даже самым последовательным приверженцам традиционных методов исследования ясно, что сегодня невозможно делать вид, будто ничего не изменилось в киноведческом мире, что можно игнорировать все более очевидный интерес к проблемам кино со стороны социологов, социопсихологов, экономистов и т. д Впрочем, для всех нас одинаково ясно, что этот интерес нацелен прежде всего на те потенциальные возможности в исследовании «пластов глубокого залегания» в кинематографе, освоить которые невозможно без помощи смежных наук, без комплексных методов.

В обсуждении проблем изучения кинематографа главное место занимают вопросы, связанные с теорией кино. С. Дробашенко недавно заметил, что насущной задачей методологии киноведения, в том числе истории кино, является углубление ее теоретичности.

Как же определяет сегодня кинотеория предмет кинематографа?

Этот вопрос приходится задавать потому, что многое из того, что казалось непреложным еще десятилетие назад, сегодня перестало быть столь же бесспорным. Не случайно и дискуссия, посвященная методологии киноведения, проходившая в течение минувшего года на страницах журнала «Искусство кино», обнаруживает как огромный интерес к предмету обсуждения, так и изрядную разноголосицу мнений. Причины этой разноголосицы прежде всего в многомерности самого объекта.

Тем не менее, можно, пожалуй, утверждать, что многие теоретики наиболее перспективным подходом к изучению кино признают подход системный или комплексный.

Существует уже довольно много работ, авторы которых предлагают рассматривать кинематограф как динамическую систему, состоящую из трех основных этапов. Не буду здесь заниматься характеристикой каждого из них, как не буду выяснять и оттенки этой дифференциации у различных исследователей. Ограничусь признанием системного подхода как наиболее перспективного для изучения истории кино; такой подход позволит нам охватить в единстве противоположностей триаду: производственно-творческая деятельность — фильм — зритель, которая при традиционном подходе обычно разобщалась.

Производственно-творческий этап в условиях современной кинофабрики (киностудии) весьма специфичен. Он состоит, в свою очередь, из многих звеньев, каждое из которых имеет свои особенности и оказывает влияние на окончательный результат — отснятый на пленку готовый фильм. Производство фильма характерно тем, что сочетает технические, собственно производственные и творческие аспекты. Естественно, что для всестороннего их изучения нужны различные специалисты — экономисты, искусствоведы, социопсихологи и т. д.

Следующий этап — фильм; он является результатом деятельности творческого коллектива и рассматривается как произведение искусства которое проявляется как таковое лишь с помощью сложной системы кинофикации и кинопроката. Обе эти организации отнюдь не ограничиваются лишь технической функцией — передатчика фильма к зрителю. Это сложные системы, в которых причудливо переплетены идеологические, эстетические, экономические, технические и многие другие аспекты, от правильного соотношения и направленности которых во многом зависит зрительская судьба фильма, возможность проявления его разнообразных функций.

И наконец, третий этап — зритель, то есть бытование фильма в зрительской среде.

Системный подход к кинематографу предполагает понимание системы как динамической целостности, в которой каждое из звеньев, в свою очередь, многосложно и подвижно. В то же время и сам кинематограф включен в более сложный контекст — социально-исторический, политический, культурный...

История кино может быть как историей киноискусства, так и историей кинематографа. Но в каждом из этих случаев — в пределах поставленной задачи — она станет как бы реконструкцией процесса создания и функционирования фильма.

Сложность задачи при этом состоит в том, чтобы, занимаясь исследованием конкретного,

* Ю. Барабаш. Искусство как объект комплексного изучения. К методологии вопроса. — «Вопросы философии», 1974, № 10, стр. 107.

отдельного звена системы, мы не утратили общей перспективы, рассматривая любое изолированное явление, имели в виду его место и значение в целостной системе. Следует в этой связи вспомнить слова Ленина, сказанные им в лекции «О государстве»: «Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу и не дать затеряться в массе мелочей или громадном разнообразии борющихся мнений, — самое важное, чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь *.

Отсюда ясно, что от теоретического этапа — создания некой идеальной, сложной теоретической модели (отнюдь не умозрительной!) необходим переход к ее осуществлению на практике. Как же практически создать историю кино, понимаемого и рассматриваемого как динамическая система?

Думаю, что переход к системному и комплексному изучению истории кино с привлечением социологов, психологов, философов, экономистов и т. д. в качестве подготовительного этапа подразумевает и историко-описательный охват целого, и аналитическое рассмотрение частных проявлений (исследования о режиссерах, актерах, даже отдельных фильмах и т. д.).

Полная же аналитическая история кино, по-видимому, будет написана только в будущем; в том случае, если ей будет предшествовать изучение всех компонентов системы, находящихся на разных уровнях. Эту стадию можно считать накоплением фактов — документов, материалов и т. д. Однако и на подготовительной стадии при оценке того или иного явления необходимо иметь в виду не только его результат, но и все сложности реального процесса.

Польские киноведы обращают внимание еще на один важный аспект подготовительной стадии, способный в значительной степени разрешить трудности, связанные с избыточностью фактов Действительно, многоканальность исследований, относящихся к истории кинематографической техники, организации кинематографического дела, истории кинематографических форм и поэтики, истории кинотеории и кинокритики, а также результатов всевозможных социологических и социопсихологических исследований, поставит историков кино перед невозможностью использования всего материала. Значит, необходим тщательный отбор фактов. И значит, даже простая публикация документов, как считают польские исследователи, может быть полезной историкам и читателям.

И еще одно замечание из области практики. Одной из первоначальных попыток создания единой, комплексной истории кино могут стать собрания материалов, посвященных одной студии Причем, как нам представляется, наиболее плодотворным в отборе материалов могло бы стать комбинирование архивных документов с воспоминаниями творческих работников студии, относящихся к тому же периоду, и аналитическими статьями и комментариями современных авторов Сочетание различных по характеру материалов, сопоставление их друг с другом должно вести к большей точности, лучше вооружить будущего историка в его стремлении реконструировать сложный и подчас противоречивый кинематографический процесс. Такой принцип положен нами в основу издания «Из истории «Ленфильма».

Другой близкий пример — книга М. Блеймана «О кино — свидетельские показания». Она примечательна тем, что свои статьи автор включил в эту книгу, не отредактировав, не дописав, не изменив, как это обычно делается при публикациях такого рода. Вместо этого он снабдил их собственным комментарием. И от этого книга превратилась не только в факт творческой биографии одного из талантливых деятелей советского кинематографа — сценариста, критика, историка и теоретика, но и стала ярким свидетельством времени. Увиденного и прочувствованного. Пережитого вновь и честно оцененного с расстояния в несколько десятилетий. Было бы нелепо искать в такой книге объективный и холодный анализ Она откровенно субъективна и темпераментна, в ней все сложности тех путей, которыми шел сам автор книги.

* В. И Ленин. Полное собр. соч., т. 39, стр. 67.

Человеку трудно воспринимать события своей жизни как вехи истории. Художник редко бывает озабочен сохранением способов, которые он употреблял в своей работе, для будущих поколений. И это, вероятно, естественно. Но должны быть люди — историки кино, — чьей обязанностью и является забота об их сохранении.

Эти мысли особенно остро волнуют каждого, кто прикасался к истории киноискусства.

Е. С. Левин

В последние годы мы все чаще пишем и говорим о том, что киноведение должно изучать кинопроцесс, взятый в целом. Это, конечно, связано с нашим постоянным и настойчивым стремлением как можно дальше, а — в идеале — совершенно отойти от эмпиризма, от фактографии и описательности и создать историю советского, а затем и мирового кино как историю теоретическую, связанную с нашим стремлением разрабатывать теорию кино как теорию историческую, как «историческую поэтику» (в ином, естественно, понимании, чем у А. Н. Веселовского).

Но здесь возникают два ключевых вопроса. Первый — что же такое кинопроцесс? Второй — как его изучать? Чтобы ответить на них хотя бы в самой общей форме, следует, мне кажется, уточнить, что такое объект и предмет киноведения. Ибо их различение традиционно для всякой науки.

Объектом истории кино как науки можно считать кинематографический процесс в целом, то есть кинематограф как искусство, как область культуры и духовной жизни общества, как социально-эстетический феномен — в его развитии и многообразных связях с другими областями культуры и общественной жизни. Полное изучение кинопроцесса требует совокупных усилий ученых разных специальностей — в первую очередь искусствоведов, историков культуры, социологов, психологов; но киновед должен хорошо ориентироваться во всех этих областях, чтобы на равных участвовать в комплексном исследовании кинопроцесса.

Предмет истории кино как науки — это закономерности развития кино как искусства, закономерности эстетические, взятые в их развитии и обусловленные в конечном счете законами общественной жизни.

Объект и предмет науки таким образом органически связаны. Предмет выделяет в изучаемом явлении свой спецификум.

Попутно нужно отметить, что предмет истории кино переходит в объект теории кино как науки: теория кино изучает общие закономерности идейно-эстетического развития киноискусства, закономерности художественной формы в кино, специфику киноискусства как явления социально-эстетического. Предметом теории кино как науки выступает, очевидно, фильм как эстетическое целое — в его развитии, закономерности художественной формы (общие закономерности и специальные — для каждого вида киноискусства). Предмет теории кино, таким образом — специфика эстетической целостности фильма.

Займемся теперь подробнее кинопроцессом. Н. С. Горницкая отметила сложность этой проблемы и обосновала трехчленную формулу структуры кинопроцесса: само производство — фильм — зритель. Я позволю себе более подробно рассмотреть этот ключевой вопрос.

Представляя кинопроцесс в виде схемы и условно лишая его движения и взаимодействий — только для удобства описания! — можно выделить в нем следующие аспекты и составляющие:

1. Фильмотворчество — творческий процесс создания фильмов, то есть люди, которые их создали, и условия, в которых протекает их деятельность, и конечный продукт — фильмы, то есть киноискусство как таковое.

2. Кинопроизводство в широком смысле слова — материально-техническая база; ее оснащенность, скорость модернизации, способность обеспечивать работой кадры; мобильность кинопроизводства, гибкость его структуры, способность быстро усваивать достижения науки и техники — отечественной и мировой; деятельность «мозгового центра» кинопроизводства, научно планирующего его

перспективное развитие; прямые и обратные связи фильмотворчества и кинопроизводства.

3. Кинопрокат и прокатная политика, ее научные обоснования, система кинопроката и ее дееспособность; кадры кинопроката и их киноведческая и социологическая подготовленность, связь экономической политики проката с задачами общекультурного развития общества и эстетического образования зрителя: проблема повторного проката фильмов и проката зарубежных картин (пропорции, качество, учет оценки зарубежных картин прессой и общественным мнением, проблема строгого и точного учета посещений зарубежных фильмов, социологические исследования политики кинопроката и методы научного прогнозирования оптимального проката фильмов с наибольшим общественно-эстетическим эффектом); различные формы проката картин для разных слоев зрителей, организация специальных кинотеатров, работа в них со зрителем; проблема кинотеатров для детей и школьников, их связь с педагогическими организациями и школами; связь кинопроката со студиями и творческими союзами, проблема их формальных и неформальных отношений; прямые и обратные связи фильмотворчества, кинопроизводства и кинопроката.

4. Уровень, формы и методы руководства кинопроцессом во всех его звеньях и областях.

5. Профессиональное кинообразование, проблема обновления творческих кадров, преемственности традиций и новаторства, связь кинообразования и кинопроизводства, максимальное использование молодых специалистов, увязывание долгосрочного планирования развития кинопроизводства с планированием развития кинообразования.

6. Творческие взаимосвязи кинематографий союзных республик (многообразные формы, уровни и т. п.).

7. Международные связи советской кинематографии, творческое общение, взаимовлияния; советское кино как часть мирового киноискусства, его своеобразие и значимость.

8. Кинотеория и кинокритика, их роль и престиж, их влияние; условия максимальной действенности кинокритики, ее участие в создании прогрессивного общественного мнения и в эстетическом просвещении зрителя; кадры киноведческой науки; прямые и обратные связи фильмотворчества, кинопроизводства, кинопроката, руководства кинематографией и кинокритикой; кинопресса, ее формы и возможности.

9. Зрительская аудитория, ее уровни, ее неоднородность; различные зрительские потребности, возможности, формы и способы их удовлетворения; научно обоснованное удовлетворение этих потребностей; воспитание вкуса, эстетическое просвещение; художник и зритель; кинокритик и зритель; студия и зритель; прокат и зритель; киноведческо-социологическое изучение зрительской аудитории, его значение для правильного планирования развития кинопроцесса в целом.

Все эти аспекты в совокупности и составляют то, что мы называем кинопроцессом: разумеется, все его компоненты постоянно и сложно, часто противоречиво, взаимодействуют, обусловливая так или иначе друг друга и связывая кинопроцесс со всем общественным и культурным развитием в прошлом и настоящем. Центральное звено кинопроцесса — это фильмотворчество, киноискусство как процесс и результат, как социальный феномен и как эстетический спецификум.

Какова же методология исследования кинематографического процесса в целом и киноискусства как его центрального явления?

Плодотворной и перспективной представляется мне методология историко-типологического анализа общественных и эстетических явлений. Такому методу сегодня уже не нужно преодолевать внешние препятствия, поскольку его не сопровождает зловещая тень компаративизма и гримасы плоского структурализма; он может заняться решением своих внутренних проблем.

Наши коллеги — литературоведы успешно разрабатывают методологию историко-типологического (сравнительно типологического или просто типологического) анализа. Много внимания уделяет этой проблеме академик М. Храпченко в своих последних книгах. Он указывает, что без типологии неполна и теория социалистического реализма, предлагает разрабатывать типологию творческих методов, направлений, стилей, жанров, национальных литератур. Очень важно при этом, что в литературоведении проблемы типологического изучения связаны прежде всего с исследованием литературного процесса. Ведь никакой процесс нельзя понять без типологии. Иначе — фактография, описательность, эмпиризм и позитивистская ситуация в науке.

Как нельзя более показательны для уровня типологического изучения литературы сборники «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения» (1974) и «Проблемы типологии русского реализма» (1969). Назову также книгу Н. И. Пруцкова «Историко-

сравнительный анализ произведений художественной литературы», статью И. Неупокоевой «О понятии общего типологического ряда» в сборнике «Контекст-74», коллективные труды «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада» и многие другие.

Я привел почти наугад несколько работ из десятков, буквально десятков серьезных трудов, среди которых всем известные исследования М. Бахтина, Е. Мелетинского, фундаментальный труд П. Гринцера «Древнеиндийский эпос. Генезис и типология», новая книга А. Эльяшевича «Лирика. Гротеск. Экспрессия». Богатый опыт академического литературоведения в его живых явлениях поможет и нам в изучении кинопроцесса и киноискусства, если мы сообща примемся разрабатывать типологический метод анализа, исходя из того, что кинопроцесс — явление историческое и что его типология естественно должна отразить и выразить в понятиях его реальную динамику и диалектику.

Наше киноведение, не занимаясь типологией специально и систематически, все же накопило в этой области некоторый опыт, на который следует опереться. Подробное освещение этого вопроса — отдельная и большая задача, но все мы знаем книги «Советская кинокомедия» Р. Юренева, «Художественные течения в советском кино» А. Мачерета, «Советский историко-революционный фильм» Н. Зоркой, «Завтра и сегодня» И. Вайсфельда, «Чувство экрана» С. Фрейлиха, монографии А. Караганова о Пудовкине и В. Шкловского об Эйзенштейне, в которых, что особенно важно, авторы стремятся обрисовать нравственно-психологический тип личности художника в развитии. Можно было бы назвать еще не одну работу с внутренней типологической ориентацией и свободную от ошибок компаративистского или формально-структуралистского толка. Укажу еще на статью Л. Козлова, опубликованную в 16-м выпуске «Вопросов киноискусства»: в этой статье специально утверждается необходимость типологического изучения истории кино.

Таким образом, уже сегодня очевидны перспективы историко-типологического изучения метода социалистического реализма в советском кино, что является, видимо, нашей главной задачей. Пристального внимания заслуживает, конечно, типология фильмов — современного, историко-революционного, военного, типология стилей и жанров киноискусства, равно как и типология конфликтов, характеров. А типология национальных советских кинематографий и кинематографий социалистических стран?

Что такое вообще социалистическая кинематография сегодня и вчера? Типологическое изучение кинопроцесса и его звеньев предъявляет к нам особые требования. Ничто нельзя изучать изолированно, нужен общий контекст, полно объясняющий каждый отдельный факт. Необходима полнота изучения материала и такое его описание, чтобы выявлено было существенное, закономерное, типологическое и не утрачено при этом индивидуальное, особое, уникальное.

Первостепенное значение, мне кажется, имеет сегодня типологическое изучение того явления, которое мы называем положительным героем.

Позвольте кратко остановиться только на одном аспекте этой узловой проблемы. Ниловна у Пудовкина начинает типологический ряд героев, которых преобразовывает — взрывом, резким переходом в новое качество — глубокая личная драма, связанная с движением истории, с условиями социальной биографии героя. И позже, вплоть до сегодняшнего дня, характеры, образующие этот типологический ряд, занимают заметное место в нашем кино, образуют определенную идейно-художественную традицию в советском киноискусстве. Вспомним только некоторых. Например, Прасковью («Она защищает Родину»). В ее образе-характере по-новому решается проблема личной драмы как этапа социального прозрения и повышенной социальной активности личности. В этом ряду и Полежаев, и Александра Соколова, и Василий Губанов, и Алеша Скворцов, и Егор Трубников... Этот незамкнутый типологический ряд обрисовывает общий принцип построения такого характера (*исторически* конкретного в разные периоды развития нашего кино и *эстетически* конкретного), а также — решающее и осознанное

(чем характер глубже, тем осознáние активнее) значение личного примера, личного поступка, наиболее полно реализующего жизненную программу, общественную позицию и философию (в широком смысле слова) героя. Его действенность, активность не есть нечто внешнее по отношению к его человеческой сути. Он ведь просто не может уклониться! Он действует — и потому существует, причем слово для него — тоже действие, как и отказ от слова, отказ от действия, если они требуют отказа от принципа.

Позволительно думать, что без историко-типологического анализа невозможно создать и подлинную концепцию традиций и новаторства в советском кино. Вот один пример, ближайший: традиции Довженко сегодня. Мы привычно связываем с влиянием Довженко (хотя традиции и влияние — не одно и то же) фильмы повышенной метафоричности и гипертрофированной изобразительности, ослабленной фабулы, открытой лиричности и подчеркнутой авторской интонации. Но мы ограничиваемся констатацией внешнего сходства, да и то весьма отдаленного, хотя у Довженко эти признаки — не элементы формы только, а невычленяемые элементы сложной системы художественного мышления. Фильмы Л. Осыки, Ю. Ильенко к традиции Довженко пока идут по касательной и по сути гораздо ближе к традиции И. Кавалеридзе и Н. Топчия. Если же говорить о традиции Довженко всерьез, то в ее русле, в ее духе сделан «Коммунист» Ю. Райзмана. Смерть Василия Губанова не случайно воспроизводит на новом уровне и материале бессмертие Тимоша из «Арсенала». У Райзмана иное творческое направление, иной стиль, чем у Довженко, но Василий и Тимош — явления одного ряда, жизненного и эстетического.

Разве можно проблему традиций решать на уровне отдельных выразительных элементов формы, отвлекаясь от историко-философского содержания замысла и типологии героев?

Многие затруднения в разработке современной темы и современного конфликта связаны, очевидно, с тем, что нет у нас типологии такого конфликта на материале всех периодов истории советского кино. Что такое современный конфликт в 20-е, 30-е, 40-е, 50-е годы? Каково его реальное и художественное содержание и способы решения в разные времена, что общего в этих решениях? И удачи и неудачи в этой области необходимо осмыслить по-новому, выделив ведущие тенденции — как положительные, так и отрицательные. Нельзя работать, не учась на опыте прошлого или учитывая его чисто эмпирически. Современный конфликт — проблема многосторонняя, в том числе и типологическая.

Вопиет к историко-типологическому анализу и возникающая у нас плодотворная концепция советских национальных кинематографий и теория социалистического многонационального советского кино, ибо нельзя ограничиваться констатацией сходства, близости, родства (кстати, типология различает эти понятия) или влияний: мы обязаны выяснить устойчивые закономерности общего процесса; они нам раскроют многое из того, что все еще ускользает от нашего «нетипологизированного» внимания.

То же самое можно сказать и о теории социалистического реализма на сегодняшнем этапе. Вне типологического аспекта невозможна углубленная — теоретическая! — история нового метода, разработка его неканонической, развивающейся специфики, уяснение фундаментальных, общемировых закономерностей социалистического киноискусства как целого, и «местных» особенностей, первостепенных для каждой социалистической кинематографии. А ведь, как мы знаем, проблема непрерывающегося, неиссякающего новаторства творческого метода — одна из самых главных, центральных теоретико-методологических проблем киноведения.

Видимо, назрела потребность специально обсудить все аспекты историко-типологического анализа советского киноискусства. Тем более что сегодня наше киноведение уже вполне может переходить от изучения отдельных творческих индивидуальностей к историко-типологическому изучению *систем художественного мышления* в нашем киноискусстве.

Ю. Я. Мартыненко

Я убежден, что одним из главнейших методологических вопросов является вопрос о генезисе кино, причем меня волнует не просто генезис киноискусства, а генезис социалистического реализма в кинематографе.

Когда мы рассматриваем процесс возникновения социалистического реализма в литературе, то линия развития обладает очевидной преемственностью — из критического реализма возникает, наследуя его прогрессивные и демократические элементы, реализм социалистический.

Такого базиса, фундамента такой прочности у социалистического реализма в кинематографе нет. Поэтому наиболее плодотворным путем исследования становления социалистического реализма в кино, на мой взгляд, будет сопоставление его с реализмом классической русской литературы. Конечно, идея о том, что корни социалистического реализма в кино уходят в литературную классику, многим может показаться парадоксальной. Не случайно в 20-е годы на поверхности кинематографического процесса лежало голое, «зряшное», как говорил в таких случаях В. И. Ленин, отрицание. Напомню, однако, что К. Маркс, говоря о революционных эпохах прошлого, подчеркивал: как раз в то время, когда люди только и заняты переделыванием всего вокруг, они попадают в цепкие лапы традиций. Укажу некоторые из традиций, к которым должно быть привлечено внимание. Проблему взаимодействия литературы и кино во всей полноте трудно охватить, но вот одно из многих сопоставлений: Л. Н. Толстой и В. И. Пудовкин. Открытое в искусстве В И. Пудовкина преломление некоторых творческих принципов Л. Н. Толстого положило начало освоению наследия писателя во всей советской кинематографии (вспомним, что контакты творчества Л. Н. Толстого с кинематографом широки и глубоки — достаточно вспомнить фильм Э. Шуб «Россия Николая II и Лев Толстой», многочисленные экранизации толстовских произведений, а также проницательные сопоставления «монтажности» в творческих методах Д. Вертова и Л. Н. Толстого, которые проводил В. Шкловский).

Творческие «кредо» многих ведущих художников экрана 20-х годов нередко формировались в духе «оппозиции» искусству дореволюционного экрана. Индивидуальному герою противопоставлялся герой-масса; традиционному сюжету — новые формы сюжетосложения; вымыслу — документ; искусству — реальность жизни. Однако это отрицание не было простым отвержением прошлого опыта, оно опиралось на историю классической литературы и в своей разрушительной критике и в некоторых моментах своей позитивной программы.

Так, если вспомним важнейшие положения эстетики Толстого периода создания «Воскресения», то сможем установить их близость тезисам, провозглашенным некоторыми художниками революционной эпохи. Их роднило утверждение примата факта над искусством, стремление к максимальному сближению творчества с жизнью. Конечно, мысль о все более тесных контактах искусства и жизни принимала в двадцатые годы весьма несходные обличья. Тем не менее, она стала своего рода проверкой истинности для многих новых художественных систем и программ. А в своих крайних полемических выводах она стала основанием и для пролеткультовско-лефовских деклараций о «литературе факта». Но позитивное зерно, заключавшееся в призыве к сближению искусства с жизнью, представляется несомненным. История искусства вообще, история киноискусства, в частности, подтверждает ту закономерность, что пересмотр художественных структур, кажущихся современникам устаревшими, часто велся как раз под лозунгом все более тесной связи с жизнью.

В этом плане характерен не только генезис становления социалистического реализма в советском киноискусстве, но и история возникновения, скажем, итальянского неореализма. Любопытно и то, что формула Л. Н. Толстого «жизнь надо воспроизводить такой, как она есть», была подхвачена и реализована еще Д. Вертовым: как в его теоретических построениях, так и на практике. По свидетельству секретаря Толстого Н. Гусева, писатель ут-

верждал: «Необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами» *.

Я думаю, что даже сопоставление этих творческих установок Л. Н. Толстого с творческими позициями некоторых советских кинохудожников 20-х годов уже позволяет нам считать, что связи советской кинематографии с романом критического реализма теснее, чем обычно считается. Многие явления, которые принято связывать только с Лефом или с Пролеткультом, имеют, видимо, более глубокие корни, оказываются связанными с общим процессом развития русской реалистической литературы.

Естественно, что процесс освоения традиций был избирательным и идейно направленным, в наследие принималось не все. Но то, что принималось, позволяет, мне думается, считать методологически закономерным включение в анализ генезиса социалистического реализма в кино реализма критического, литературного. Это плодотворно для киноведения, ибо делает наше представление о становлении социалистического реализма в кино более полным и разносторонним. Толстой — лишь один пример, но достаточно доказательный, чтобы заявить о теоретической «весомости» проблемы. Между тем совершенно очевидно, что сфера контактов была более широка — Герцен, Гоголь, Чехов, Островский, Горький и т. д. Поэтому нельзя рассматривать, как это делалось ранее, кинематографический процесс в отрыве от литературы критического реализма, такой отрыв не отражает всей сложности реального хода истории киноискусства. Утверждение «прямых» связей кино и классического реализма русской литературы — еще одно доказательство органичности возникновения социалистического реализма в кинематографе, его преемственности по отношению к прогрессивным тенденциям культуры прошлого.

Вспомним в этой связи, что наши идеологические противники обычно утверждают, что социалистический реализм якобы был «декретирован» нам «сверху». Между тем кинопроцесс, взятый в его исторической конкретности, доказывает органичность и естественность вызревания социалистического реализма в ходе развития самого искусства.

Нельзя с этой точки зрения не пожалеть о том, что у нас все еще мало внимания уделяется кинокритике 20-х годов. Но если мы посмотрим журналы того времени, то увидим в ряде статей постановку (конечно, не решение) некоторых проблем, оказавшихся актуальными именно для теории социалистического реализма.

В своей книге «Кровное, завоеванное» А. Метченко писал о том, что в принципах социалистического реализма не было «ничего такого, к чему художественная, эстетическая мысль не подошла бы сама за прошедшие полтора десятилетия ее развития». Это утверждение можно отнести и к развитию киномысли 20-х годов.

Г. Болтянский, например, ставил вопрос о том, что новый жизненный материал сам по себе уже обладает новым эстетическим качеством — идея эта, как мне представляется, оказала определенное влияние на работу по выявлению исторического своеобразия и новизны искусства социалистического реализма.

В теории 20-х годов затрагивались также проблемы соотношения искусства традиционного и нетрадиционного, и в связи с этим еще тогда была высказана мысль о том, что документальный экран является равноправной сферой искусства. В статьях Г. Болтянского, В. Шкловского, И. Соколова было положено начало разработке теории драматургии документального фильма, в частности, несомненную ценность представляла мысль о том, что драматургия документального фильма должна быть сюжетно оформлена; впервые высказанная в 20-е годы, эта мысль позже была предана забвению, о чем нельзя не пожалеть.

Изучение кинокритики и кинотеории, внимательное чтение статей, печатавшихся в кинопериодике, чрезвычайно важно для правильного понимания кинопроцесса и для пополнения нашего исследовательского арсенала. Нужно тщательно разработать терминологический словарь тех лет, выявить модели и меры оценок, степень философской обеспеченности теории и критики. «Рядовые» критики и теоретики вели большую работу — без изучения ее

---

* Н Гусев. Угаданные возможности. — «Искусство кино». 1960. № 11. стр 80

итогов, повторяю, невозможно представить кинопроцесс во всей его полноте. Многие статьи критиков играли роль своего рода «балласта», того самого, который дает устойчивость кинокораблю, в частности, в моменты крайних увлечений скороспелыми «новациями».

Напомню хотя бы статью В. Туркина «Художественная форма и направления в советском кино» («Советское кино», 1925, № 2—3), в которой автор интересно размышлял о путях развития киноискусства. В. Туркин весьма резко относился к псевдоноваторству. Он считал, что традиции — это то, что помогает искусству противостоять натиску дилетантов и их скороспелых открытий. «Но если другие, старые, искусства менее подвержены такой опасности, — писал Туркин, — то искусства новые, такие, как кинематограф, сравнительно беззащитны перед горе-новаторами. Ведь одна из причин трудностей в развитии кинематографа состоит именно в том, что его природа еще не до конца теоретически осознана». Неосознанно, писал Туркин, в частности, и то, что «кинематограф это искусство, и что поэтому-то от него и надо требовать художественной формы».

Названная статья В. Туркина интересна и тем, что в ней сформулированы некоторые положения, во многом приближавшие кинотеорию к идеям социалистического реализма. Естественно, что терминологически эти положения звучат сейчас для нас непривычно, но если воспринимать их как первое приближение к истине, то они окажутся примечательны, как свидетельства поиска теоретической мысли тех лет. Как раз на тех направлениях, на которых будет работать наша кинотеория после Первого съезда советских писателей.

В 20-е годы жаркие споры шли и о соотношении идейности и художественности, идеи и формы, о способах и методах воплощения идеи. Интересные мысли по этим проблемам были высказаны в статье И. Соколова «О киносценариях». Ссылаясь на статью А. Луначарского «Революционная идеология и кино», автор утверждал: «Идея художественного произведения должна вытекать из всего материала и всей конструкции произведения. Идеология должна быть заключена во всей конструкции сценария — в сюжете, в интриге и в фабуле». Напомним, что это писалось в середине 20-х годов, и отметим очевидные точки соприкосновения между этой мыслью и нашим современным пониманием реализма.

Аналогичную идею высказывал и В. Туркин в уже цитировавшейся статье: «... Мало искусству только пассивно отражать быт, хотя бы и самоновейший (что с успехом может сделать и хроника), а требуется от искусства активность — не материал для созерцания, а призыв к оценке и действию, живое воздействие на воображение зрителя, целевая установка на вовлечение зрителя в происходящее на экране действие — всеми средствами «красноречия» искусства, его пафоса, хитростей и фокусов».

Примеры можно множить. Но и приведенные позволяют, как я полагаю, утверждать, что в кинотеории и кинокритике 20-х годов был затронут широкий комплекс вопросов, приближавших нашу киномысль к проблематике социалистического реализма. Здесь и проблема отношения к культурному наследию, к искусству прошлого и его традициям, и принципиальные вопросы творческого метода, вопросы отбора предмета изображения, и проблема активизации социальной роли искусства, соотношения идейности и художественности, и требование изображения действительности в ее революционном развитии. Я хотел бы, суммируя все эти наблюдения, высказать твердую уверенность в том, что более глубокое и полное исследование процессов, происходивших в 20-е и 30-е годы в кинокритике, поможет подлинно научной разработке методологических проблем современного советского киноведения. В этом убеждает и работа, проводимая в этом направлении журналом «Искусство кино», прежде всего интересная статья Л. Маматовой «Процесс и схема» *, которая заслуживает подержки как пример плодотворного обращения к кинотеории 20-х годов. Начатая журналом работа должна быть продолжена.

Л. Х. Маматова

Методология изучения советского кино — проблема многоаспектная. Мне хотелось бы здесь остановиться лишь на одном из них. Речь пойдет о методологии изучения советского кино как единого и многонационального искусства. Каковы приемы и способы познания многонациональной советской кинематографии,

* «Искусство кино», 1975, № 1.

представляющей собою сложную динамическую целостность? Глубокий и полный ответ на этот вопрос требует одновременного решения множества «смежных» проблем.

Общеизвестно, например, что внутренним стержнем формирования многонациональной советской кинематографии было становление метода социалистического реализма. Между тем сама теория социалистического реализма разработана в нашем киноведении еще далеко не в полной мере, отдельные положения этой теории, рассыпанные в монографиях и статьях, еще подлежат обобщению в фундаментальном труде.

Будущим исследователям предстоит ответить и на такой вопрос: совпадает ли существующая периодизация истории советского кино с историей становления и развития социалистического реализма в различных национальных кинематографиях? На мой взгляд, на этот вопрос нельзя дать однозначно утвердительный ответ. Созревание социалистического реализма в разных национальных кинематографиях происходило по-разному, с разной степенью интенсивности. Сравнив, например, русскую кинематографию военного периода с русским киноискусством тридцатых годов, мы обнаружим не только обновление тематики фильмов, но и развитие, изменение некоторых эстетических принципов внутри метода социалистического реализма, обогащение и усложнение представлений о реализме, о жизненной правде и натурализме, о традициях и формализме и т. п. Что же касается, предположим, казахской или таджикской кинематографий, то они в те же периоды развивались преимущественно на сюжетно-тематическом уровне, а обогащение поэтики социалистического реализма, форм художественной изобразительности здесь происходило значительно менее интенсивно. Это говорит о необходимости более глубокого изучения стадиальности в развитии метода с непременным учетом неравномерности движения в разных советских национальных кинематографиях, совпадения и несовпадения стадий.

Осознание сложности развития, внутренней противоречивости общесоюзного кинематографического процесса, как проблемы именно методологической, чрезвычайно важно для нашего искусства. Это поможет избавиться не только от эмпиризма, но и от ложнопатетического, фальшиво-хвалебного тона, присущего отдельным работам по истории национальных кинематографий, когда путь развития вычерчивается только в виде круто взмывающей вверх линии, в то время как в действительности дело нередко обстояло неизмеримо более сложно.

При этом важно иметь в виду, что диалектическая сложность развития советского многонационального киноискусства проявляет себя не только в случаях замедленного, но и в случаях ускоренного художественного развития. Достаточно вспомнить «взрыв», который произошел на современном этапе в некоторых, прежде малозаметных национальных кинематографиях и обусловил процесс «выравнивания» их идейно-художественных уровней по сравнению с наиболее развитыми нашими кинематографиями.

Теоретикам еще предстоит раскрыть, как подготавливались такие «взрывы», как шло накопление эстетического багажа, приведшее к расцвету, предположим, киргизского, узбекского или грузинского кино. Определяющую роль здесь сыграло, конечно, поступательное движение культуры, укрепление морально-политического единства всего советского общества, социально-экономический прогресс. Но это закономерности — общие для всей страны. Тем не менее, не во всех кинематографиях они проявились одновременно и равномерно. Значит, надо говорить и о внутренних, специфических закономерностях развития экранного искусства в различных районах страны. Значит, объяснение ускоренному (или, наоборот, относительно замедленному) художественному развитию в каждой данной кинематографии следует искать не только во взаимодействии, взаимовлиянии и взаимообогащении национальных кинематографий, но и в конкретных условиях и особенностях развития нового этапа кинематографии.

Внимательно всмотревшись в историческую перспективу, мы увидим, как обогащалось реальное содержание всех этих понятий. Когда-то авторы первой звуковой казахской картины «Амангельды» откровенно подражали «Чапае-

ву»; это тоже было фактом влияния — прямого, наглядного, непосредственного. Однако с первых же лет истории многонационального советского кино складывались и другие, гораздо более сложные формы взаимодействия, причем постепенно они становились именно в з а и м о д е й с т в у ю щ и м и.

Взаимодействия и взаимовлияния по-своему способствовали увеличению элементов типологической общности в современном кино.

Она проступает прежде всего в сюжетике и проблематике современных фильмов. Если сравнить фильмы О. Иоселиани «Листопад», Р. Батырова «Ждем тебя, парень!» и Я. Стрейча «Мой друг — человек несерьезный», то можно будет легко убедиться, что при всем различии стилистики, характеров, способов ведения сюжета и т. п., грузинский, узбекский и латышский художники решали, в сущности, одну и ту же тему формирования личности в условиях развитого социализма, вели сражение с общим моральным противником: протекционизмом, спекуляцией политической фразой, карьеризмом.

Типологическая общность существует и в поэтике современного кино. Однако на этом уровне взаимодействия и взаимовлияния выражают себя не только в притяжениях, но и в отталкиваниях, не только в согласиях, но и в спорах. Происходит своего рода диалог, имеющий творческий, конструктивный характер, возникают цепочки фильмов, которые могут быть рассмотрены как реплики в этом диалоге. Я позволю себе проиллюстрировать это на одном примере — на полемике, которая ведет к обновлению модели историко-биографического фильма.

Старая модель историко-биографического фильма, доминировавшая в кино послевоенных лет, всем хорошо известна. Впоследствии она была высмеяна и, казалось бы, отвергнута. Однако обратим внимание на такие, например, современные фильмы, как «Чайковский» И. Таланкина и «Одна среди людей» К. Ярматова. Это интересные и по-своему очень сильные произведения. Между тем в основе их лежит традиционная модель. Это доказывает, во-первых, что старая и, казалось бы, устаревшая модель, драматургическая конструкция, взятая в своих наиболее общих элементах, может лечь в основу не только слабой, но и сильной картины. Во-вторых, это свидетельствует о том, как сложно изменить старую модель, искать и находить принципиально новые драматургические ходы для выявления внутреннего мира художника, воплощения его «драмы идей».

Однако вернемся к «диалогу» художников национальных кинематографий. В ответ на традиционную модель, как ее прямое отрицание, возникла другая. Она была создана в фильме Т. Абуладзе «Мольба». Здесь необходимо повторить, что отрицание есть также одна из форм взаимодействия и взаимовлияния: «нет» часто ведь возникает как вполне конструктивный и конкретный ответ на столь же конкретное «да».

Если фильмы традиционной модели претендуют на жизнеподобное, «похожее» изложение реальной биографии исторического прототипа, то «Мольба» от этого отказывается. В ней отсутствует сюжет, восстанавливающий внешнюю канву биографии Важа Пшавелы, как нет и подробно обрисованного исторического фона действия. Однако эта картина не является и простой экранизацией фрагментов из произведений Важа Пшавелы, как ошибочно полагали некоторые рецензенты. Авторы фильма действительно используют элементы образного мира Важа Пшавелы. Но, вводя в действие персонажей, вымышленных поэтом, сталкивая этих персонажей друг с другом, они стремятся раскрыть внутренние духовные коллизии, которые переживал и преодолевал сам поэт. Иначе говоря, авторы этого фильма рассказывают свою собственную историю, призванную стать «биографией духа» великого грузинского поэта. Именно такова драматургия «Мольбы» — оригинального, своеобразного кинопроизведения.

Теперь обратимся еще к одному фильму — «Андрею Рублеву» А. Тарковского, также полемичному по отношению к прежней модели. Заметим: авторы данного фильма последовательно ведут своего героя на обострение духовной драмы, а потом, совершенно неожиданно, почти совсем выключают его из сюжета. В сценах литья колокола Рублев — лишь фоновая фигура, он скорее наблюдатель, чем участник событий. Авторский расчет идеи заключается в том, что зритель, испытав сильный эмоциональный подъем на предыдущих стадиях картины, сам поймет, к а к герой фильма преодолел внутренний кризис и вернулся к творчеству.

Верным ли оказался расчет Тарковского? Оправдались ли надежды авторов «Мольбы» на то, что зритель разгадает имманентный смысл их сюжета, сотканного из аллегорических образов, взятых из поэзии Важа Пшавелы? Это вопросы, требующие специального и отдельного разговора.

Сейчас же мне хотелось бы подчеркнуть вот что: если авторы «Мольбы» целиком погружаются во внутренний мир своего героя, аскетически отрешаясь от воссоздания жизнеподоб-

ного фона и обстоятельств действия, то создатели «Андрея Рублева» (к концу фильма) полностью отдаются исследованию обстоятельств, отказываясь от непосредственного выявления чувств и мыслей своего героя.

Следовательно, перед нами две новые и совершенно различные модели. Обе они экспериментальны. Обе полемичны по отношению к старой модели. И обе требуют обстоятельного анализа и оценки именно как новые структуры, еще нуждающиеся в проверке.

Появление новых моделей историко-биографического фильма в то же время вовсе не означает, что путь к совершенствованию старых форм отныне закрыт. Однако это совершенствование, вероятно, произойдет на новом витке спирали, с учетом художественного опыта, достигнутого в процессе полемики. Это и есть, если угодно, один из вариантов диалога, ведущегося между разными художниками советских национальных кинематографий

Взаимодействия и взаимовлияния национальных кинематографий способствуют их взаимообогащению — таков важнейший методологический вывод, который должен быть сделан в ходе нашей дискуссии. Раскрывая «диалогичность» процесса художественного взаимодействия, складывающегося в советском кино на нынешнем этапе его развития, мы сможем, мне кажется, наглядно обрисовать один из внутренних стимулов движения социалистического реализма — этой постоянно развивающейся и в этом смысле исторически открытой эстетической системы.

Темой нашей дискуссии является, в сущности, проблема дальнейшего научного методологического совершенствования марксистского киноведения. В русле этой темы мне и хотелось заострить внимание ученых на одной из важных методологических задач, стоящих перед нами, — на разработке способов и приемов изучения советского кино как многонациональной структуры, как многосложной, динамической целостности. Одним из таких способов и является, на мой взгляд, рассмотрение взаимодействия как непрекращающегося художественного диалога, имеющего глубоко творческий, конструктивный характер.

В. А. Кузнецова

Мне представляется, что главная наша задача состоит в том, чтобы преодолеть разрыв между разработкой — весьма успешной — общих методологических принципов (об этом свидетельствует и настоящее совещание) и внедрением их в практику киноведения.

Причины того, что современные методы искусствоведческого анализа недостаточно реализуются в практике киноведения, кроются, по-моему, не столько в неразработанности самой методики или некомпетентности исследователей, сколько в робости, мешающей нам объединять в единую систему исследуемый фильм с множеством разнообразных, разрозненных и разнонаправленных явлений действительности, ему сопутствующих и его обусловливающих. При составлении подобных «систем» мы, конечно же, не должны забывать о том, что связи между всеми этими фактами и явлениями, с одной стороны, и фильмом — с другой, носят очень сложный и опосредованный характер. И тем не менее исходный методологический принцип, которым мы должны руководствоваться в своей работе, состоит в том, что все эти множественные факты и явления действительности, образующие социально-культурный контекст фильма, активно формируют его на всех его уровнях, включая комплекс затронутых автором идей, круг эмоций, конфликт, характеры героев, стилевое и жанровое своеобразие, драматургию, режиссуру, актерскую игру и т. д. Стоит упустить из вида этот мощный формирующий фактор, и в нашу оценку фильма неизбежно вкрадутся искажения.

Изучение фильма в широком контексте требует соблюдения еще одного методологического принципа: необходимо, начиная от рождения замысла фильма и на всех последующих этапах кинопроцесса, следить за тем, чтобы исследователь не упускал из вида зрителя — тот человеческий коллектив, которому адресуется фильм.

Чем полнее будут представления исследователя о местных аспектах материальной и духовной жизни зрителя-современника, тем объективнее сможет он понять социальные функции

кинопроизведения и оценить результат усилий его создателей. Очень важно при этом уметь видеть не отдельные зрительские контакты с фильмом, а то, что можно было бы определить как массовые чувствования. Именно они могут объяснить реакцию, секрет успеха или неуспеха данного произведения (или группы произведений) кино, причем не только эмоционально, но интеллектуально, на уровне идеологическом.

Привлечение к исследованию фильма внехудожественных фактов из области материальной и духовной жизни общества помогает постижению реальной ценности фильма, позволяет расширить представления об эмоциональной и социальной действенности кинопроизведения

Думаю, что учет неравномерности развития в разных видах искусства, выработка методики ее исследования могут стать особенно продуктивными для исследования тех этапов развития кино, когда оно отстает от других искусств или находится в периоде накопления сил.

Если мы привлекаем социально-культурный контекст для изучения истории кино, то, очевидно, мы вправе ставить перед собой и обратную задачу — использовать фильм как средство изучения истории советского общества. Ведь фильм, может быть, даже в большей степени, чем роман или пьеса, представляет собой неоценимый источник прежде всего для изучения общественного сознания, общественных эмоций, для понимания путей социального и нравственного прогресса, наконец, для суждений о том, каков был облик, образ жизни в тот или иной период истории, как выглядел мир тогда, когда его черты стремилась запечатлеть кинокамера.

Второй существенный момент, на который я хочу обратить внимание,— это необходимость изучения не отдельных выдающихся фильмов, а кинопотока, то есть всей совокупности кинопродукции данного периода. Изучение отдельных фильмов, как и изолированное изучение творчества отдельных режиссеров, приводит к неизбежной односторонности, к утере чувства контекста и, как следствие, к смещению критерия. К кинопотоку мы часто относимся с незаслуженным пренебрежением. Но ведь именно в нем идет количественное накопление нового, предшествующее качественному скачку, совершающемуся в лучших фильмах. Лишь по потоку произведений мы имеем возможность судить и о своеобразии духовных потребностей зрителей, которые не всегда и даже не преимущественно имеют дело с произведениями высшего художественного уровня. Встает вопрос о трудностях изучения столь большого количества фильмов. Но тут на помощь нам могут прийти практика моделирования, статистические приемы (количественное преобладание определенных конфликтов, сюжетов, характеристика героев по возрасту, социальной и профессиональной принадлежности и т. п.).

В итоге я хочу сказать, что я поддерживаю тех, кто считает изучение функционирования фильма в обществе важнейшей методологической задачей современного киноведения. С этой же точки зрения мне представляется необходимым начать изучать историю жизни наших лучших фильмов (как литературоведы изучают историю многовековой жизни Дон-Кихота или Гамлета). История восприятия многих фильмов во времени всегда не просто чрезвычайно интересна, поучительна, но нередко и драматична.

Подобное изучение позволит полнее оценить внутреннее богатство наших лучших фильмов, понять множественность заключенных в них смыслов, их уровней, увидеть — через эволюцию восприятия, зрительских оценок — социальный и нравственный, культурный прогресс общества.

Спору нет, методика исследования фильма в широком контексте одинаково плодотворна применительно и к истории и к современному кино. Но положение исследователя современного кино, как мне кажется, труднее. Он еще находится в потоке явлений, наблюдает их в процессе их формирования, развития. Историк же сталкивается с уже устоявшимися явлениями; правда, ему приходится восстанавливать в своем сознании породившую фильм жизненную среду часто по мелким археологическим обломкам, сохранившимся в разнородных источниках, что тоже связано с преодолением немалых трудностей, в том числе и методологического порядка. Исследователь современного кино не

так озабочен восстановлением жизненной среды фильма — он сам погружен в атмосферу действительности, являясь ее частью и порождением. Но тем выше его ответственность уже потому, что по его работам исследователи будущего будут судить о наших днях, о наших творческих исканиях и эстетических идеалах.

Н. Я. Парсаданов

В сегодняшнем разговоре о методологии киноведения и кинокритики едва ли не самым важным является вопрос о связи эстетической теории с современной художественной практикой. Причем, особенно существенно само понимание характера этой связи, от чего во многом зависит способность критики и науки о кино отличать глубинные процессы от поверхностных явлений жизни и искусства. Речь идет о том, ограничивается ли критика ролью пассивного регистратора или выполняет миссию первооткрывателя, способствует утверждению нового.

Призвание критики ведь, в конце концов, заключено в том, чтобы ясно видеть возможность новых путей художественного развития, открывать новые таланты. Ее оценки — это не просто поощрения или порицания, высказываемые в адрес авторов, а творческая помощь им в более точном выборе направления, в прокладывании новых дорог, в отличении подлинно нового от того, что только кажется таковым.

Деятельность критика неотрывна от прогнозирования — марксистско-ленинская методология вооружает его надежными ориентирами, точными критериями. Именно это подчеркивается в принятом четыре года назад Постановлении Центрального Комитета партии «О литературно-художественной критике», направленном на усиление ее социальной активности и методологической вооруженности. В нем обращено большое внимание на проблемы теории и методологии, на необходимость научного анализа явлений, тенденций и закономерностей современного художественного процесса. Напомню: в Постановлении говорится о необходимости «сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

Талант, творческий поиск, его направленность — предмет особой заботы критики Вот почему перед нею, как первоочередной, встает вопрос об эстетической чуткости, об умении соотнести творческую индивидуальность художника со всей современной художественной практикой, с движением истории.

Творческая индивидуальность как субъект деятельности в области искусства при всей своей неповторимости всегда выражает некие общие закономерности художественного развития. Индивидуальное в искусстве и в теории искусства неправомочно отождествлять с единичным и случайным, и если отголоски такого понимания еще порой дают о себе знать в работах об искусстве, то это говорит о недостаточном учете философской стороны этого сложного вопроса. Индивидуальность не идентична единичному, а включает в себя и общее, выступая как синтез того и другого. Кстати, в истории философии в связи с соотношением единичного и общего в индивидуальном шли, как известно, длительные дискуссии...

В современной науке усиливается интерес к исследованию структуры индивидуальности, различных ее уровней, системы связей и взаимоотношений ее основных компонентов. Эстетика и искусствознание, рассматривая художественную индивидуальность во всей конкретности ее социально-психологических черт, в единстве творческих возможностей и реальных свершений, призваны выявлять особенности ее становления и развития, ее роль в современной духовной жизни в широком взаимодействии новаторства и традиций.

Обратимся к реальным процессам сегодняшней кинематографической практики, ждущим своего серьезного теоретического обобщения. Назову только некоторые из актуальных, на мой взгляд, проблем.

Взаимодействие документального и игрового кино, выступающее в новом виде на каж-

дом новом этапе истории киноискусства, взаимодействие кинематографии в целом и телевидения, новые явления в процессах жанрообразования и сюжетостроения — вот далеко не полный перечень вопросов развития современного киноискусства, взятого в многообразии его стилистических форм и творческих направлений, а если иметь в виду кинематографический процесс в масштабе всего мира, то и в острой борьбе идеологий.

Обобщение современного опыта, решение названных проблем позволит обогатить теорию художественного образа, уточнить и конкретизировать научные критерии анализа кинематографической практики. Недооценка значения точных критериев, отсутствие ясного и дифференцированного подхода к явлениям искусства нередко приводили к непростительным ошибкам в понимании живого процесса искусства. Например, не обнаружив в фильме острой интриги, квалифицировали это как проявление дедраматизации. Или другая крайность— неумение авторов картины развивать действие и характеры героев, слабость режиссерской работы с актерами, рыхлость и аморфность формы безосновательно возводились в ранг новаторских достижений. В подобного рода перекосах критики, в каком бы виде они ни выражались, давало о себе знать одно и то же обстоятельство: то, что в анализе в полной мере не реализовались научные критерии, критика оставалась на эмпирическом уровне, не решала вопросы методологического значения.

Снижение идейно-эстетических критериев в оценке фильмов, недостаточная нацеленность на всестороннее рассмотрение кинематографического процесса в целом, в постоянном обновлении и обогащении традиций, — все это не могло не отразиться на уровне режиссерского мастерства.

Конечно, было бы несправедливо единственный источник всех бед режиссуры видеть только в приблизительности критических оценок, в отсутствии аналитического подхода и методологической вооруженности у киноведов в их взглядах на современную практику, на то новое, что рождено сегодняшним опытом. Думаю, что в ходе сегодняшнего обсуждения вопросов методологии (кстати, проводимого впервые в таком масштабе), обозревая развитие киноведческой мысли за достаточно большой отрезок времени, мы обязаны сказать и о том положительном, что достигнуто нашей теорией кино, особенно за последние полтора-два десятка лет. Не претендуя на подведение итогов и сосредоточивая внимание по преимуществу на нерешенных вопросах и очевидных недостатках, мы в то же время вправе отметить, что именно советское киноведение развенчало эстетику кинематографа «потока жизни» и «потока сознания», нашло верные пути критики дедраматизации — не на уровне отдельного приема, а в тесной связи с идейно-эстетическими концепциями как отдельных фильмов, так и творческих направлений западного кино в целом.

Внимательное изучение работ марксистской кинокритики позволяет сделать вывод о том, что забывать о приоритете нашей науки в решении многих сложных вопросов кинотеории, об укрепившемся в эти годы содружестве с теоретиками кино социалистических стран, со всеми прогрессивными деятелями зарубежных кинематографий было бы несправедливо. К сожалению, мы порой бываем непростительно «забывчивы» по отношению к тому ценному, что достигнуто нашими учеными, марксистской теорией кино за последние десятилетия.

Об активизации критической мысли в осмыслении современности, о стремлении преодолеть отставание от ее запросов и всесторонне воздействовать на творческий процесс свидетельствовала и развернувшаяся на страницах журнала «Искусство кино» дискуссия о режиссуре, предшествовавшая обсуждению вопросов методологии. В ходе дискуссии отмечалось сползание к серости, к плоской иллюстративности, угасание в некоторых картинах образного начала, их недостаточно высокая художественная культура. Опубликованные статьи били тревогу по поводу тех тенденций в режиссуре, которые таят в себе немалую опасность для развития искусства. И в этом тоже проявилось чувство ответственности критики за судьбы киноискусства, заметно возросшее за последее время под воздействием идей, заложенных в Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-худо-

жественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Научно-технический прогресс открыл перед современным киноискусством большие возможности — появление широкого экрана, широкоформатного кино, различных видов новейшей оптики обогащает возможности монтажа — этого генерального оружия кинематографа

В какой же мере развиваются теоретические взгляды в области монтажа и искусства кинорежиссуры в целом на основе обобщения нового в кинематографическом творчестве? Многое сделано, конечно, самими практиками режиссуры, что составляет теоретическую опору советской кинематографии. Именно они выдвинули из своей среды таких теоретиков, как С. М. Эйзенштейн и Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин и А. П. Довженко, М. И. Ромм и Г. М. Козинцев, С. И. Юткевич и С. А. Герасимов. Что же касается кинокритики, то здесь, несмотря на наличие интересных работ, все же многое предстоит еще сделать. Чтобы не быть голословным, сошлюсь на следующий пример. В двухтомном «Кинословаре» — первом справочно-энциклопедическом издании по искусству кино на русском языке, появление которого следует рассматривать как своеобразный итог деятельности большого отряда представителей советского киноведения всех поколений, как несомненно положительный, хотя и далеко не во всем одинаково удавшийся опыт, — так вот, во втором томе этого словаря помещена большая статья о монтаже. Написанная обстоятельно в плане технологическом, она недостаточно выделяет и обосновывает философско-эстетические аспекты темы. Анализ монтажа не связывается с проблематикой содержания и формы, с категорией художественного образа (кстати, статьи на эти темы, как и статьи об условности, типизации, новаторстве и традиции в кино вообще отсутствуют в энциклопедическом словаре), не показано, что в монтаже наиболее полно выявлены возможности, заложенные в самой природе искусства и проявлявшиеся до этого в различных формах, в особенности в литературе (об этом интересно писали в свое время Эйзенштейн, Ромм и другие), изобразительном искусстве и музыке. Беглое упоминание о том, что «по своему существу монтаж диалектичен», аргументируется вот таким образом: «чтобы кадры хорошо, четко монтировались, они должны быть и родственны между собой и в то же время отличаться друг от друга» (стр. 113).

В советской киноэстетике уже давно утвердилось понимание монтажа не просто как средства соединять отдельные снятые куски для появления у зрителя целостного впечатления непрерывно продолжающегося действия, а как важнейшего способа превращения внутренней, скрытой связи явлений в ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений. Вспомним, что В. И. Пудовкин характеризовал монтаж «как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни» *

Монтаж — основное средство организации времени и пространства на экране, одно из величайших завоеваний искусства. Опубликованная впервые пятьдесят три года назад статья В. И. Пудовкина «Время в кинематографе», не перепечатывавшаяся с тех лет и вошедшая сейчас в первый том собрания сочинений режиссера вместе с его более поздней работой «Время крупным планом», как и известные выступления С. М. Эйзенштейна, заложили основы исследования сложной проблематики времени в кино.

Тем настоятельней нужна нам дальнейшая разработка теории монтажа совместными усилиями режиссеров и киноведов. Такая разработка должна помочь глубже осмыслить взаимодействие в современных условиях документального и игрового кино. Неправильное его понимание вызывает нередко имитацию под документальность, пренебрежение к работе с актером, к мастерству развития сюжета, оправдываемые эстетикой «потока жизни». Отсюда невнимание к зрительно-звуковому динамическому образу действительности, воссоздаваемому на белом полотне экрана. Как справедливо отмечалось в ходе дискуссии о режиссуре, координация всех элементов в единой образной системе, пронизанной мыслью и рассчитанной на активное восприятие зрителем, невозможна без внимания к самодвижению изобразительности фильма.

Актуальной представляется и разработка теоретических вопросов специфики кинематографического языка, в особенности в плане рассмотрения соотношения формы и языка искусства. Эта проблематика оживленно обсуждалась еще в связи с выходом книги «Язык кино» М. Мартена в 1959 году, в которой, как отмечал во вступительной статье С. Юткевич, часто «обороты» киноречи отрывались от основного идейного смысла кинопроизведений, рассматривались вне контекста сти-

---

* В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. М., «Искусство», 1974, т. 1, стр. 169.

левых особенностей. Сейчас нередко в дискуссиях по этому вопросу высказывается точка зрения, согласно которой форма и язык искусства полностью отождествляются, элементы собственно языка прямолинейно связываются с образным содержанием. Дифференциация понятий художественной формы и языка киноискусства позволит точнее анализировать творческую практику, аргументированно критиковать западных теоретиков «левацкого» кино.

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» обращается внимание на недостаточное жанровое многообразие продукции критиков и искусствоведов. Подчеркивая необходимость расширения издательской деятельности, я считаю важным не упускать вопрос о развитии всех жанров, в которых могут выступать киноведение и критика.

У нас все еще нет необходимых справочных, фильмографических изданий. Целесообразно предпринять выпуск многотомной «Энциклопедии киноискусства». Интерес всех читателей и, в особенности, профессионалов вызывают исследования процесса съемок, то есть творческой истории создания фильмов (опыт такого анализа лаборатории режиссерского мастерства уже был предпринят журналом «Искусство кино» на примере таких картин, как «У озера» С. Герасимова, «Твой современник» Ю. Райзмана, «Преступление и наказание» Л. Кулиджанова). Важно расширить издание теоретического наследия советских режиссеров и киноведов, знакомить со всем новым и прогрессивным, что выходит за рубежом и что требует серьезного осмысления. Правильная издательская политика раскроет приоритет киноэстетики социалистического реализма, крепнущий международный авторитет советского киноведения.

Ю. М. Ханютин

Совсем недавно я перечитал статью М. Ромма, написанную в 1959 году. Статья называлась «Поглядим на дорогу» и посвящалась взаимоотношениям театра, кино и телевидения, перспективам их развития. Конечно, как и все пророки, Михаил Ильич во многом ошибался, сегодня ряд положений этой его статьи воспринимаешь с улыбкой: настолько они не оправдались. Например, Михаил Ильич предрекал смерть или перерождение в некие самодеятельные формы театру из-за его технического несовершенства, а сегодня мы видим, что театр работает даже интереснее, чем кино; или, доказывая ограниченность телевидения и радио, он говорил, что никто не захочет ежедневно с 6 до 8 часов вечера читать «Анну Каренину», а сегодня каждый день в течение месяца зрители с 6 до 8 бегут смотреть «Сагу о Форсайтах», и побегут так же смотреть «Анну Каренину», если ее поставят на телевидении Сегодня Ордынский делает 12 серий «Хождений по мукам», и столько же серий «Тиля Уленшпигеля» делают Алов и Наумов.

При всем том в статье Ромма было немало очень точных прозрений, а самое главное, вспомнив дискуссию, которую эта статья вызвала в свое время, я с горечью задумываюсь: почему эту статью написал не теоретик, который, казалось бы, призван прогнозировать будущее искусства, а режиссер-практик? И почему мы, критики, сегодня, как и вчера, не даем себе труда «посмотреть на дорогу» и выяснить, что она, эта дорога, нам сулит? Прогнозирование сегодня — знамение времени. И хотя я сам историк кино, я понимаю, что нельзя жить, повернув голову назад; надо смотреть вперед, чтобы определить долгосрочные задачи нашего киноискусства, его стратегию, его, если хотите, практические потребности, те, которые особенно внимательно надо учитывать, думая о будущем кинематографа.

В этих раздумьях, мне кажется, важно соблюдать следующее принципиальное методологическое условие. Один из известнейших современных футурологов на Западе Р. Юнг утверждает, что после эпохи вертикальных атак прогресса, проводимых грубо и без учета связей, науке наших дней надлежит изучить горизонтальные эффекты. «Не стрела, а сеть», говорит он, будет символом эпохи, в которой футурология «сможет играть центральную роль».

Портретная галерея «ИК». Валерий Плотников

Софико Чиаурели

Портретная галерея «ИК». Валерий Плотников

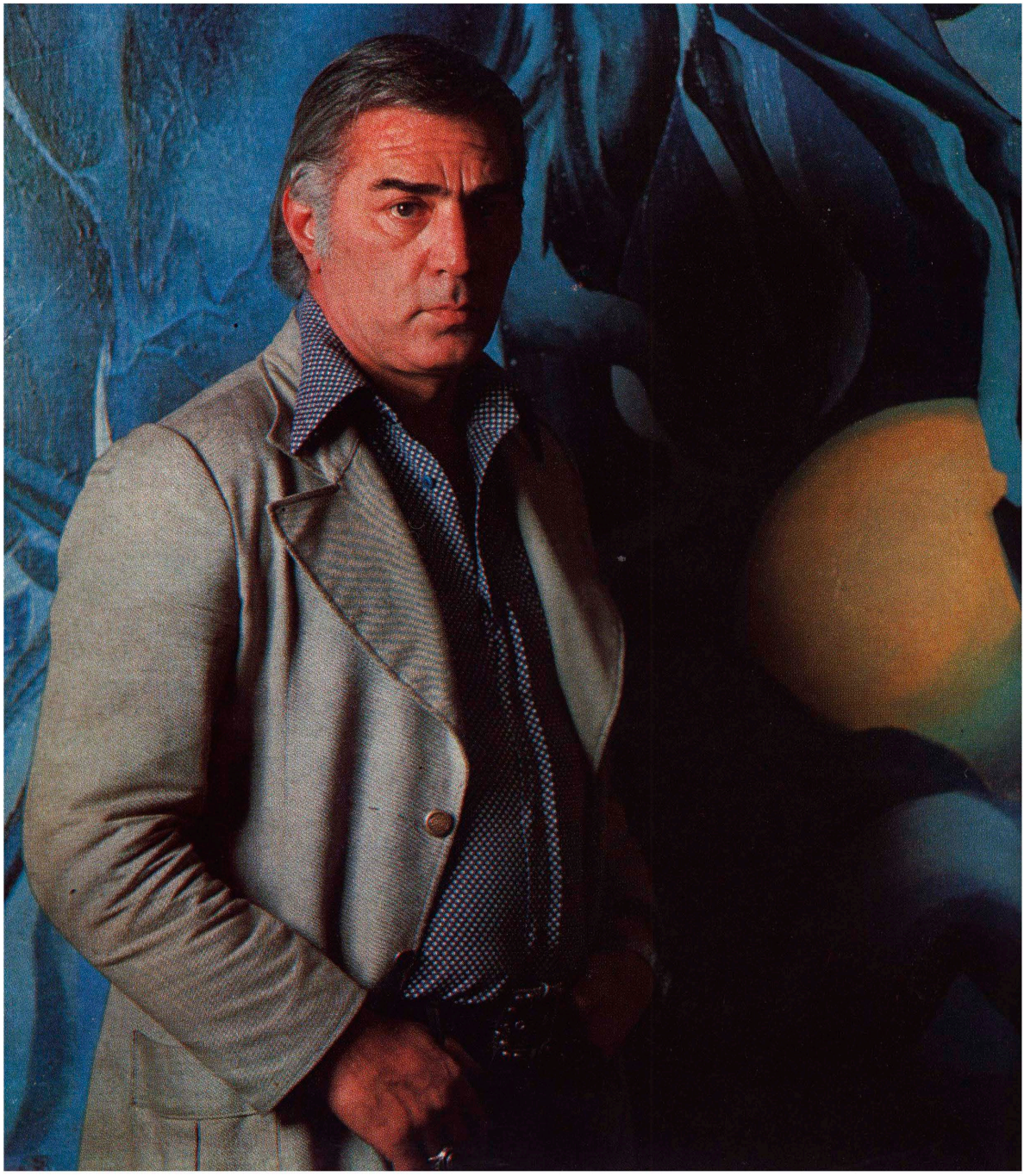
Рамаз Чхиквадзе

Портретная галерея «ИК». Валерий Плотников

Георгий Кавтарадзе

Портретная галерея «ИК». Валерий Плотников

Отар Кобериdзе



Другими словами, не отдельные прогнозы, исходящие из внутренних закономерностей данного искусства, но комплексный, системный прогноз должен стать предметом наших забот уже сегодня. Значит, прогнозировать движение кинематографа можно только . рассматривая его в контексте всего культурного процесса. Один пример. Попробуем ответить на такой, казалось бы, несложный вопрос: сколько нам нужно производить фильмов? Говорят, 130. А может быть, больше, или, наоборот, меньше? Мы не готовы ответить на этот вполне реальный и закономерный вопрос. А ответить на него можно, зная то количество и качество «сериалов», которое будет производить наше телевидение, зная, сколько будет сенсационных спортивных поединков и сколько зрителей отберут у кино в вечерние часы Олимпийские игры и т. д. и т. п.

Мне кажется, что сегодня необходимо особенно конкретно и пристально исследовать взаимосвязи и взаимовлияния между театром и кино, между кино и телевидением, между кино и прессой; лишь проделав эту работу, мы сумеем составить долгосрочный реальный прогноз взаимоотношений, понять, почему их взаимосвязи и взаимоотталкивания сегодня сказываются на судьбах всего искусства так отчетливо и так глубоко.

Вот, скажем, почему сегодня так развиты условные формы в кино, откуда возникло то отталкивание от «документального» правдоподобия, которое проявляется и в фильмах, и в некоторых теоретических декларациях кинорежиссеров? Причем у художников, которые еще вчера были провозвестниками натуральности, документальности в нашем кино. У Кончаловского и Хуциева, например. Я думаю, что понять этот процесс во всей его сложности мы сможем, только учтя опыт современного телевидения, которое довело до инфляции документальность. Повторяя ее из передачи в передачу, оно не то чтобы ее обесценило, а вызвало жажду иных изобразительных структур, иной меры яркости кинематографического повествования.

Если раньше кинематограф пытался выглядеть как жизнь, то сегодня он демонстрирует себя как искусство,— это ясно проявляется в поэтических фильмах Р. Быкова и в условности грузинских картин. И все это, несомненно, связано не только с имманентными процессами, но и с отталкиванием от телевидения. А с другой стороны, вторжение режиссера в ткань произведения, появление кинокамеры в кадре, обнажение механизма съемки,— разве все это тоже не связано с учетом опыта телевидения, с его приемами и методикой?

Я хочу остановиться еще на одной особенности взаимовлияния телевидения и кино или— иначе говоря — еще на одном итоге, извлеченном из учета кинематографом опыта телевидения. Один из важнейших принципов телевидения сегодня заключается в стремлении «уложить» обилие информации, в которой может задохнуться зритель, в некие знакомые формы и рубрики. Это постоянные постановки типа «Артлото», «Кабачка «13 стульев», «Кинопанорамы»... Телевидение предлагает зрителю нечто уже знакомое ему в смысле «упаковки», некую известную структуру или знакомое лицо комментатора, каждый раз связывая их с новым содержанием. Иначе говоря, принцип «незнакомого в знакомом». Как может заимствовать этот принцип кинематограф?

Это не так просто. Многосерийности, которой располагает телевидение, у кино нет, но попытки в этом направлении делаются. Сейчас в кинематографе стали особенно популярны жанры, обладающие точной и четкой кодовой системой: зритель с самого начала фильма понимает, что перед ним детектив или мелодрама; и если даже внутри этой четкой жанровой формы законы ее нарушаются, все же некоторые знакомые признаки жанрового построения, жесткой структуры зрителю предлагаются. Или появляется персонаж, подобный Авдотье Никитичне и Веронике Маврикиевне на телевидении, который сам приносит с собой в фильм определенное содержание.

Возвращаясь к первоначальному тезису, я хочу сказать, что нам снова нужно «посмотреть на дорогу», понимая, что по этой дороге движется не только наш единственный киноавтобус, а что на ней существует очень оживленное движение; как движение любой машины зави-

сит от состояния дороги, от поворотов, от количества транспорта, от «пробок» в часы «пик», так и движение нашего кинематографического искусства зависит от того, что делают и, еще того важнее, собираются делать его соседи.

Значит, одной из важнейших методологических проблем надо считать сейчас проблему прогнозирования развития киноискусства в соответствии и в связи с движением всей нашей социалистической культуры.

Р. Н. Юренев

Я хотел бы уделить некоторое внимание практическим и организационным вопросам. Лет десять назад мы собирались для того, чтобы договориться о начале работы над историей мирового кино. Несмотря на ряд интересных мыслей, конкретных предложений, несмотря на энтузиазм участников, тогда нам стало ясно, что наше киноведение к этой работе еще не подготовлено. С тех пор степень нашей готовности возросла значительно. Вышло несколько интересных книг, сделаны переводы трудов иностранных авторов, которые могут послужить большим подспорьем в нашей работе. Наконец, самое важное: организован Институт теории и истории кино, способный на большие свершения. Но если бы сейчас этот институт приступил к созданию истории мирового искусства, он тоже столкнулся бы с весьма серьезными трудностями. Значит, чтобы по возможности уменьшить эти трудности, нам надо так провести наше сегодняшнее совещание, чтобы оно не ушло в абстрактное обсуждение «уровней», на которых эта история должна писаться.

Мне не совсем понятно — зачем наши философы и социологи так старательно разделяют искусствоведение и самый процесс искусствоведческого творчества на уровни, аспекты, методы, срезы. Я не представляю себе, как это может искусствовед поставить себе задачу: исследовать живой процесс развития искусства на строго ограниченном уровне — тематическом, биографическом, эстетическом, хронологическом, социологическом, философском... У подлинного искусствоведа, желающего познать и описать развитие искусства, все эти методы сливаются, чередуются, сосуществуют. Бывает, что без хронологии нельзя дать представление о развитии, а бывает, что можно. Иногда личность, биография художника выступает на первый план, порой же можно о ней умолчать. Иногда можно обойтись лишь анализом темы и идеи произведения, но чаще идея и тема не будут понятны читателю без анализа художественных средств — цвета, музыки, игры актеров. И чем большее место занимает кино в жизни человека, тем необходимее искусствоведу социология, философия, общая история. Подлинный искусствовед знает, как эти компоненты соединить.

Я бы предложил вместо всех этих туманных «уровней» вспомнить эйзенштейновский принцип «полифонического описания» процессов развития искусства кино. Что значит — полифонический? Это вовсе не значит, что в оркестре все инструменты играют по очереди или звучат одновременно. Это значит, что художник выбирает из арсенала изобразительных средств те средства, которые ему нужны в данный момент; выбирает и употребляет их для решения той или иной идейно-художественной задачи. Эйзенштейн учил, что в полифонически построенном фильме ведущее место занимают то сюжет, то музыка, то актерское искусство, то цвет; подчас эти компоненты выступают совместно, подчас исчезают совсем. Владеть такой полифонией должен и искусствовед.

Для истории кино имеют значение все уровни и аспекты описания художественных процессов. И я не согласен с мнением Е. С. Левина, что мы придем к описанию «систем художественного мышления», составляя историю кино. Это задача не киноведов, а скорее эстетиков, философов. Отрывать историю кино от конкретных фильмов и от личностей художников, сводить все к системам художественного мышления, на мой взгляд, было бы неверно.

Итак, я не буду дробить киноведение на уровни и слои. Я хочу поговорить о конкретных мероприятиях, которые нам всем необхо-

димы. Работа киноведа состоит из трех этапов. Первый этап — посмотреть, второй этап — написать и третий этап — напечатать. И на всех этих «уровнях» у нас множество трудностей.

Первое: посмотреть фильм, необходимый киноведу для исследования, до сих пор, несмотря на то, что есть Госфильмофонд, несмотря на то, что появился наш институт, который много делает и для информации своих сотрудников, трудно.

К тому же у нас не отрегулирована система информации о текущей мировой продукции. Мы не только не смотрим необходимого; но часто не знаем, что нам нужно смотреть.

Я думаю, что нашему институту необходимо как можно скорее организовать широкую информацию, целую систему бюллетеней, рекомендаций и просмотров, которая позволила бы киноведам не блуждать в огромном лабиринте — 3,5 тысяч фильмов, выпускаемых в год во всем мире, а иметь четкие ориентиры.

Второе — писать. Во-первых, писать историю мирового кино невозможно так, как делалось это до сих пор, то есть в отрыве от советского киноискусства. Мы почему-то разделяем киноведов и их труды на два лагеря — историков советского кино и западников, которые друг с другом обычно не соотносятся.

Может создаться впечатление, что истории всех кинематографий существуют без советского кино, а история советского кино складывается в каком-то вакууме. Но ведь это решительно неверно, особенно сейчас, когда есть кино социалистических и развивающихся стран! Поэтому надо писать историю кино комплексно, все время помня о мировом значении советского киноискусства.

Существуют различные методы, различные концепции развития мирового киноискусства. Сейчас многие киноведы размышляют над делением и классификацией фильмов по принципу элитарного и массового искусства. Это деление исходит из концепций Маркузе и Адорно. У адептов этого деления ленинская концепция двух культур в одной культуре обычно отступает на второй план или же совсем не принимается во внимание.

Я думаю, что деление на элитарные и массовые произведения неправильно и не может служить основой для понимания процесса развития киноискусства, потому что кино по природе своей — искусство массовое; даже самые элитарные, то есть сложные, экспериментальные, новаторские, трудно воспринимаемые произведения кино, как правило, приобретают массовость. Примеров множество — от фильма «Париж уснул» Рене Клера, «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейера до фильмов Феллини, Куросавы, Антониони, Рене. Я называю только произведения, созданные в буржуазных странах, а если возьмем наши примеры — вся система противопоставления элитарной и массовой кинопродукции обрушится. «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Иван Грозный», «Девять дней одного года», «Иваново детство». Элитарные это или массовые фильмы? Да и в буржуазном кино элитарные и массовые фильмы создаются в одних и тех же жанрах и, как правило, вслед за открытием, сделанным в элитарном произведении, эти открытия популяризируются и эксплуатируются, а иногда и стираются в целом ряде подражательных картин массового зрелища. А порою в ряду массовых стандартных произведений появляются изысканные, утонченные. Так, в ряду вестернов появились «Дилижанс» Д. Форда и «В самый полдень» Ф. Циннемана. Вот и отделяй их!

Так что единственно правильной основой для рассмотрения мирового кинопроцесса является ленинская концепция двух культур в одной национальной культуре.

У нас большинство книг по западному кино, по теории и истории киноискусства основано на правильных методологических принципах и не вызывает принципиальных возражений. Все же наше киноведение находится между двух крайностей. Первая крайность — это монографические работы о западных режиссерах, в которых позиция критика теряется, а зарубежный художник принимается полностью и возносится до небес, как гений; работы, в которых критик во всем с ним соглашается, не видя противоречий, порою мучительных в его творчестве. Из книг талантливых авторов, которые страдают этим недостатком, я назову книгу Т. Бачелис о Феллини и книгу В. Шитовой о Висконти. Они написаны в апологетическом стиле, недостатки, неудачи в этих книгах

оправдываются или искусно замалчиваются. Об идейных несогласиях нет ни слова. Еще более очевидна эта крайность в статьях о зарубежных актерах, где советские киноведы порою скатываются к бойкому стилю буржуазных рекламных изданий.

Другая, не менее, а может быть, и более опасная крайность — это крайность тех газетных статей, которые обычно появляются у нас первыми, о явлениях зарубежного искусства. Зачастую — это статьи грубо «проработочные», художники в них оцениваются на манер злоумышленников, которые намеренно хотят кого-то обмануть, запутать, оболгать. Причем очень часто оказывается, что так преподносятся нам произведения честные, а иногда идейно прогрессивные. Так, в свое время были грубо обруганы некоторые произведения Р. Мамуляна, У. Уайлера, А. Рене, Л. Малля, художников, хотя и противоречивых, но талантливых и честных. Такая проработка — резкая и неквалифицированная — для нас чрезвычайно вредна, она ссорит нас с людьми, за которых мы, критики, должны бороться.

Конечно, в коротком выступлении нельзя поднять всех вопросов о том, как надо писать, поэтому перейду к третьему пункту — где печататься.

Можно сказать коротко: печататься почти негде! Есть единственный толстый кинематографический журнал «Искусство кино», есть «Советский экран», рассчитанный на самого широкого читателя, и нет ни газеты, ни издательства! Имеется редакция в издательстве «Искусство», которая задыхается от обилия рукописей, отсутствия помещения, отсутствия бумаги, работников и т. д. Самое массовое из всех искусств — кино — не имеет своего издательства! Изобразительные искусства, театр — все имеют, кроме нас. Издательство Бюро пропаганды советского киноискусства не имеет права выпускать книги больше четырех листов и вынуждено плодить буклетики, брошюрки рекламного характера. Может быть, нужно и это, но мы говорим сейчас не о рекламе, а о киноведении, кинокритике, важнейшей идеологической области, как было отмечено в специальном Постановлении ЦК КПСС. К тому же мы не имеем своей газеты. А общие газеты печатают материалы о кино редко. В периферийных же газетах до сих пор преобладают не критические, а сугубо описательные рецензии Где же печататься нашей молодежи? Как нам растить смену?

Мы — единственная страна в мире, которая мирится с тем, что половина выпускаемых нами фильмов не находит никакого отклика в прессе. Я не обладаю точными цифрами, но есть у нас фильмы, вообще никакого отклика в прессе не получившие. Есть режиссеры, создавшие хорошие и плохие, спорные или бесспорные произведения, которые не читали о себе ни одной статьи. Такое положение для киноведения недопустимо. И прежде чем приниматься за большую работу по написанию полной, многотомной, марксистской истории мирового кино, мы должны решить три вопроса: что смотреть, как писать и где печатать.

Д. С. Шацилло

Несколько лет назад академик Д. С. Лихачев, выступая в Институте мировой литературы (это выступление вошло в конспективном виде в сборник «Контекст-73»), сказал, что одна из слабых сторон искусствоведения—преобладание общих исследований над специальными. Если в литературоведении за последние годы многое изменилось к лучшему, то в киноведении, как показывает издательская практика, дело обстоит нелучшим образом. Мы в кинередакции издательства «Искусство», во всяком случае, испытываем сейчас особые трудности по части именно исследований специального характера. Что я имею в виду? Сейчас издается целый ряд фундаментальных работ, анализирующих такие важные проблемы современного кино, как, скажем, проблему его духовности, нравственной обеспеченности. Выходят и готовятся у нас работы по такой важной теме, как тема героя, героического характера в нашем кино. Все эти исследования — по крайней мере, многие из них — ставят достаточно широко и основательно вопросы теоретического порядка; они говорят о проблеме героя, но не конкретизируют эту проблему, говорят о проблеме совре-

менного героя, но понимаемого вообще. Между тем, стоило бы сейчас создать такую книгу, написать такое исследование (начав, допустим, с ряда статей), где бы сам герой рассматривался как органическая часть структуры произведения. Понимание образа героя, как суммы текста и поступков, совершенно неверно. Герой складывается из довольно сложных эстетических элементов, в том числе и такого элемента, как атмосфера произведения, его нравственно-эстетический климат. Но как раз специальных киноведческих исследований на эту важнейшую тему мало. У нас до сих пор нет ни одного сколько-нибудь профессионального исследования о том, что такое атмосфера фильма, как менялась она в ходе развития языка и выразительных средств кинематографа и т. д.

Или возьмем такую проблему, которая сейчас обстоятельно разработана в литературоведении, как соотношение между романтизмом и реализмом в искусстве. Что касается нашего отечественного кино, то здесь эта проблема почти совсем не изучена. Является ли романтизм всего-навсего направлением в ряду общего для всех кинематографистов метода социалистического реализма или это самостоятельная методологическая ветвь? Исследований на эту тему у нас нет. Между тем эта проблема не абстрактная. Сейчас и на Западе да и у нас много говорят о романтическом «взрыве» в кинематографе, который произошел в последние годы. Хотя есть псевдоромантизм «Истории любви» Артура Хиллера и есть романтизм позднего Висконти, которые надо обязательно различать. Романтические тенденции проходят и через всю историю нашего кинематографа.

Наконец, еще одно, о чем мне хотелось бы сказать, касаясь проблемы специальных исследований,— это книги монографического характера.

У нас разрабатываются общие проблемы истории кино. Это все очень ценно, но вместе с тем в общих курсах невозможно уйти от определенных повторов в той «обойме» изучаемых мастеров, которая анализируется. А между тем необходимо говорить в полный голос о тех художниках, которые присутствуют на страницах этого общего курса истории, но все-таки исследуются недостаточно, поверхностно, вскользь, в то время как обстоятельный разбор их творческого вклада в эстетику кино был бы крайне необходим.

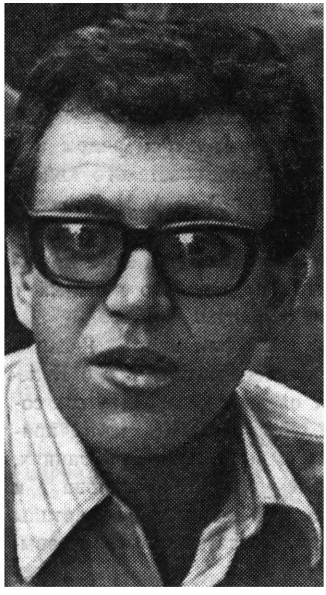
Приведу несколько примеров. Сейчас в издательстве ведется работа над целым рядом монографий в серии «Мастера советского кино», в том числе над монографией об А. М. Рооме— художнике с романтической направленностью мышления, поставившем целый ряд замечательных фильмов, прошедшем довольно сложный и поучительный творческий путь.

Институт теории и истории кино Госкино СССР подготовил сборник материалов о Кулешове (затем будет, очевидно, готовить его собрание сочинений). Хотя имя Кулешова присутствовало во всех серьезных исследованиях, а недавно вышли мемуары Л. Кулешова и А. Хохловой, создание объективной картины творчества Кулешова остается также чрезвычайно актуальным.

Думается, что подобного рода работу надо предпринять и в отношении фэксов: хотя мы имеем «Глубокий экран» Козинцева, ряд других его сочинений, готовится монография о Козинцеве, тем не менее научное изучение фэксов, о которых столько публикуется сейчас на Западе, нам необходимо. Мы должны и здесь иметь свою точку зрения, идти от фактов к серьезным обобщениям, может быть, даже полемического, остроидеологического плана.

Прошедшая недавно научная конференция к 80-летию со дня рождения Вертова, помимо того, что она обнаружила ряд интересных моментов в биографии Вертова, его теоретических высказываний, выявила и необходимость изучения деятельности Вертова на более широком историческом фоне: необходимо ввести в круг исследования тех, кто его окружал. Надо писать о Кауфмане, Зотове, Франциссоне, Белякове, Блиохе, Шуб, о тех, кто создавал советское документальное кино. Нужно не замыкаться на отдельных именах, а идти к истории кинопроцесса, взятого во всей его широте и полноте.

(Окончание дискуссии в следующем номере)



А. Митта

Когда оживают гравюры

Помню, сразу поразила необычность декораций... Такое впечатление, что попал не в павильон «Мосфильма», а на театральную сцену. «Мраморная» лестница, которую поддерживают кариатиды с жизнерадостными лицами и преувеличенно румяными щеками. Дворик, где сквозь каменные плиты пробиваются пучки травы. Повсюду скульптуры, увитые гирляндами цветов. И совсем необычен фон: огромные гравюры, на которых изображены дворцовые покои и крошечные фигурки людей в камзолах и кринолинах, затерявшиеся среди колонн, балюстрад и статуй.

Снимался эпизод в «доме графа». Среди исполнителей — неестественно темнокожий Владимир Высоцкий с длинными волосами, подвязанными ленточкой, как это делают американские индейцы. Командует съемкой Александр Митта.

Слуги графа агрессивно атакуют. Высоцкий отбивается. Он то стремительно взлетает вверх по лестнице, то кубарем скатывается с нее. Митта тоже в азарте взбирается на стул, размахивает руками, «дирижируя» событиями, подзадоривает:

— Так! Скорее! Скорее!

Для постороннего первые впечатления, полученные на съемочной площадке, всегда очень сумбурны и почти всегда обманчивы. Действительно: что все это значит — сугубо театральные декорации и столь же театральное сражение, наконец, экзотично загримированный Владимир Высоцкий?

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил»...

«Мосфильм» снимает картину, для которой одной из отправных точек замысла послужила неоконченная повесть Пушкина. И тут же рождаются новые вопросы.

Не экранизация и не модная ныне «вольная фантазия» на темы классики... Так что же?

Тогда все это точно знал только один человек — режиссер-постановщик. К нему я и обратился за разъяснениями.

— Итак, прежде всего: почему мы обратились к петровскому времени? В истории Ганнибала нас привлекла возможность эмоционально, без громких, парадных слов выразить тему патриотизма. Чувство это сложное, хотя и очень естественное для человека. Из чего оно складывается? У каждого, наверное, по-своему. И трудно перечислить все, что человек связывает с понятием «родина». Сейчас же мне хотелось бы сказать лишь о том, что чувство родины всегда исторически и классово конкретно, связано со временем, в которое живет человек, с его национальным опытом. Понять патриотизм в его соотношении с духовной жизнью эпохи — сегодняшней, десяти-, столетней давности — кажется мне интересной художественной задачей.

Особенно если учесть, что Ганнибал, знаменитый «арап Петра Великого», находился в той необычной ситуации, когда свой русский патриотизм он должен был осознать особо: он стал сыном России, сыном Петра, но у него не было в России семьи, не было корней на русской земле. Если хотите, наш «опыт» с Ганнибалом — это попытка рассказать о чистом, без примесей, чувстве родины.

Патриотизм для любого человека — сила внутренняя, нечто врожденное, «впитанное с молоком», естественное и необходимое. Для Ганнибала же любовь к родине — это чувство приобретенное, многократно осознанное, по которому он выверяет свои поступки постоянно. Его судьба открывает патриотизм не однозначно — на острие подвига,— а во всей сложности и многообразии жизненных перипетий.

Ганнибал — эфиоп, выросший и воспитанный в России. В тот момент, когда начнется действие фильма, мы встретим его в Париже. Где же его родина? И почему по зову Петра он оставляет веселый и теплый Париж ради холодной и сумрачной России?

Ганнибал воспитан Петром как человек, стремящийся к созидательной деятельности, а придать созиданию осмысленность, духовность способно лишь глубокое, все определяющее чувство связи с родиной. Ганнибал вырос на русской земле, он ей хочет отдать свои знания, талант. А главное, он истинное дитя своего времени, он всей душой принял тот порыв, то движение вперед, которым жила Россия при Петре. Оторванный от родной земли, он чувствовал себя чужим в Париже: там была иная жизнь, иной мир...

Менее всего нам бы хоте-

лось «осовременить» исторические коллизии, о которых будет рассказывать фильм. По-моему, связь исторического фильма с нашим днем не в попытках какую-то сегодняшнюю проблему обрядить в старомодные одежды — мол, всегда было так,— а в том, чтобы через глубокое осознание проблем прошлого учиться разбираться в настоящем Мы стремимся не к воссозданию исторической бутафории, а к образному, метафорическому решению темы. А что касается художественной формы, то она должна быть максимально современной — ведь это способ приковать внимание зрителей к фильму, найти контакт с аудиторией Если нам удастся найти емкий образ эпохи, который зрелищно соединит общей композицией все перипетии сюжета, мы поможем зрителю в его понимании и прошлого и будущего.

По жанру наш фильм — трагикомедия. Во многом это определяется той особой атмосферой, которая задана в повести Пушкина и которую мы вместе с Ю. Дунским и В. Фридом постарались передать в сценарии. Атмосферой, связанной прежде всего с личностью Петра. Личностью первооткрывателя.

Петр жизнелюбив, потому что он открывает новый мир. По натуре он — мастеровой, любит работать и доволен, когда все у него ладится. Но, единовластный деспот, он не привык терпеть возражения. Гнев его, как и радость, не знает границ. Арап — сподвижник Петра и разделяет его идеи. Но при этом в нем остро развито чувство собственного достоинства. «Царю наперсник, а не раб» — в этих строках угадывается не только восхищение личностью Петра, но и конфликт.

— Не слишком ли упростит сложную и противоречивую эпоху ваше стремление к решению фильма в жанре трагикомедии?

— Я думаю, что даже о самом драматическом периоде истории можно рассказывать весело. Доказательством тому замечательная поэма Твардовского «Василий Теркин». Главное, чтобы существовала гармония между жанром и трактовкой изображаемых событий.

Но вообще это сложный вопрос — как проникнуть в эпоху Петра Великого. Эпоху трудную, в которой многие аспекты поведения человека кажутся нам сегодня непостижимыми. Для нас во многом — это мир смещенных пропорций.

Вспомните для примера, какими странными были развлечения, которые придумывал Петр. С детства, со времени первых потешных боев, он окружал себя атмосферой игры, причем игры эти приобретали такие масштабы, что порою грандиозные мистификации трудно было отделить от реальности. При дворе у Петра все было удивительно. Иностранцы, приезжавшие в Россию, возвращались на родину ошеломленные.

Достаточно сказать, что у Петра жили 67 карликов. Только представьте себе их вечное копошение во дворце. Карлики были «двойниками» известных сановников и даже носили их имена. Петр проводил с карликами репетиции заседаний государственного совета, на которые настоящие *сановники* приглашались лишь в качестве наблюдателей. Если кто-то из карликов при обсуждении государственного вопроса ошибался и высказывал неверное мнение, Петр отдавал приказание: «Граф Голицын, побейте графа Шувалова!» Карлик «Голицын» хватал палку и начинал колошматить маленького «графа Шувалова». А настоящий Шувалов смотрел на происходящее и делал для себя соответствующие выводы.

Таких ошеломляющих нас сегодня примет петровской эпохи множество. Передать их все, конечно, невозможно. Поэтому как бы мы ни старались, на экране будет возникать не само время, а лишь образное представление о нем. Но этой заведомой условности исторического фильма, по-моему, не только не следует чураться, но, напротив, нужно использовать ее сознательно. Мы в нашей картине пытаемся передать дух петровской эпохи через ее праздничную, яркую театрализованность. Основой для такого решения послужили гравюры известного художника той поры — Зубова. Его гравюры всегда радостны, изображают празднества, приветственные салюты, нарядные шествия, которые устраивал Петр. Все это было частью эпохи.

Гравюры Зубова для нас — своего рода исторические свидетельства о Петербурге той поры, и они станут тем камертоном, по которому настраивается весь фильм.

Вообразите: застывшие фигурки людей, изображенные на гравюрах, начнут двигаться и действовать. Потом рисованные человечки превратятся в реальных людей. А декорации и предметы, которые окружают героев в картине, по-прежнему будут напоминать гравюру петровского времени. Наша задача в том, чтобы незаметно и естественно соединить мультипликационные и игровые куски, условные и реальные планы *фильма*.

— Чем объясняется выбор такой необычной художественной формы?

— Такая форма близка мне. Я начинал с карикатурных рисунков. Перед глазами был чистый лист бумаги и карандаш, с помощью этих предметов через статичный рисунок можно было выразить все. Подчиняясь всем основным законам изобразительного искусства, карикатура имеет и свои особенности. Ее «оружие» — это фантазия, выдумка и парадоксальные сопоставления.

Однако, став кинорежиссером, я понял, что графический

навык мышления мешает мне. Придумывая какие-то неожиданные символы, раскрывающие замысел, я нарушал жизнеподобие сцены. Придавая кадру необычную выразительную композицию, делал его статичным. Пришлось с этим бороться. К кинокамере я нарочно подходил пореже, стараясь избегать строгой планировки кадра. В то время я соблюдал лишь общее изобразительное решение в системе замысла. Например, в фильме «Звонят, откройте дверь» использовал стиль рисунка, сделанного пером по белому листу бумаги.

— Значит, в кино вам пришлось подавлять свои творческие пристрастия?

— Не совсем. Конечно, я продолжал испытывать любовь к постановочным решениям, выдумке и трюкам. В кино мне был близок тот способ мышления, которым обладал, в частности, Александр Птушко. Всю жизнь он снимал сказки и в умении воплотить на экране фантазии, волшебства и разные чудеса был непревзойденным мастером.

Выдумка Птушко была поразительна. Попробуйте заставить собаку раскрывать рот, будто она произносит слова, растягивая гласные. В цирке в таких случаях на собаку надевают ошейник, который стягивает горло и принуждает ее открыть рот. Птушко придумал другой способ: взял тянучку и засунул собаке в зубы. Собака начала жевать конфету, и создалось полное ощущение, что она разговаривает.

Многие режиссеры иронически хмыкают, узнавая эти подробности: «Какое это имеет отношение к исследованию сложностей характера?» — но я люблю решать проблемы ремесла точно и однозначно. Это, на мой взгляд, не унижает режиссера, а лишь помогает ставить более сложные проблемы и находить им непривычные решения.

Со временем, когда я начал немножко осваиваться в кино и построение жизнеподобных мизансцен стало для меня профессиональным навыком, я понял, что при всем желании передать реальность мои первые фильмы все-таки оставались условным миром детской полусказки. Видимо, особый образный мир, специфичный для каждого режиссера, возникает в его фильмах даже помимо его воли. И, наверное, все как раз и заключается в том, чтобы научиться сознательно использовать свою собственную «образность». И я учился...

По-моему, кино, как маятник, раскачивается между двумя точками: художественным переосмыслением действительности и страстью к полной достоверности. Сейчас маятник, видимо, качнулся в сторону условности и художественного переосмысления жизни. Многие из тех наших режиссеров, кто в 60-е годы пытался воплотить на экране принцип «жизни врасплох», сегодня ищет другие пути в кинематографе. Многие стремятся создать в фильме свою образную систему, такую же явную и открыто выраженную, как в театре. Уже стало очевидным фактом, что свет прожекторов не похож на естественный, а актерская игра не способна передать все мотивы и все жизненно реальные формы человеческого поведения — и с этим необходимо считаться. К тому же «безусловность» оказалась величиной вымышленной. Даже в фильмах, которые десять лет назад казались «жизнеподобными» — скажем, у Хуциева,— сегодня видна своя условность. Актеры у него подчинены четкому заданию и исполняют, если хотите, изящный мизансценный балет — это кажущаяся свобода в рамках заданности. Ныне мизансцены упростились. А общие решения фильмов стали более разнообразными.

Всем известно, что каждый крупный театральный постановщик создает собственную систему условности: Любимов — одну, Эфрос — другую, Питер Брук — третью. В настоящее время это можно отнести и в адрес крупнейших мастеров современного киноискусства. Но, конечно, у кино свой набор выразительных средств.

И вот уже в картине «Гори, гори, моя звезда» я перестал избегать явно придуманных изобразительных решений и, прежде чем приступить к съемкам, даже нарисовал весь фильм от первого до последнего кадра.

Перед началом работы над своим новым произведением я также нарисовал весь фильм. В данном случае я стремился к тому, чтобы все детали соединились в одну метафорическую картину наподобие старинных многофигурных гравюр или картин Брейгеля, Тинторетто. Знаете, там много сюжетных сценок, объединенных ритмом, темой, композицией.

— Как повлияет такая условность на работу актеров? Будет ли это подчеркнуто театральная манера?

— Перед актерами не стоит такая задача. Мы просто добиваемся вообще свойственной кино психологической достоверности в исполнении. Нам важно, чтобы зритель поверил в образную систему фильма и сопереживал происходящему на экране, поэтому создавать характеры героев по театральным законам мы не можем.

— Почему же тогда арапа играет, скажем, не настоящий эфиоп, а откровенно загримированный, как в театре, актер?

— На роль Ибрагима пробовались несколько эфиопов. Но они имели совершенно непривычные для нас стереотипы поведения: жесты, походку, манеру говорить. Это было экзотично и... уводило от нашей задачи. К тому же Ибрагим, по существу, русский человек. «Лицом арап, а душой рус-

ский»,— как он сам о себе говорил. Нам это было важно подчеркнуть. И, поскольку вся картина несколько маскарадна, мы решили, что большой беды не будет, если арапа сыграет загримированный русский актер. На пробах лучше других был Высоцкий, и мы пригласили его на роль.

Для нас было важно, что помимо драматических способностей Высоцкий обладает еще и ярким комедийным талантом. Актерская техника Высоцкого, приобретенная в театре Любимова, необычна для кино и, по-моему, очень интересна. Он способен делать внятным любое движение души, находит конкретное выражение любому режиссерскому заданию, раскладывая его на ряд движений, которые пластично увязываются друг с другом. Высоцкий делает это виртуозно.

Определенную сложность представлял для нас не только образ арапа, но и образ Петра. Для зрителя этот образ ассоциируется с Николаем Симоновым, который сыграл Петра блестяще, хотя он выражал определенные тенденции времени, и, конечно, это не был исторический Петр. С одной стороны, вступать в прямой спор, предлагать принципиально новую трактовку роли не имело смысла, так как прежнюю зритель принял, полюбил, запомнил, и она вполне допустима для концепции нашего фильма. С другой стороны, нельзя было просто дублировать уже созданное однажды — ведь тогда зритель утеряет интерес к Петру, а Петр, вне зависимости от того, какое место ему отведено по сюжету, выступает на равных с главными героями.

Разрешить проблему помог Алексей Петренко — ленинградский актер, который начинает активно работать в кино. Встречаясь с ним на кинопробах, я понял: этот актер настолько ярок и индивидуальность его настолько сильна, что принципиальное сходство с симоновским Петром не лишит образ новизны.

— До сих пор вы, главным образом, ставили фильмы для детей. Каков адрес вашей новой картины?

— Мой фильм «Сказ про то...», по существу, тоже детская картина, потому что все будет рассказано очень ясно, и в ней есть некоторая педагогическая направленность.

Смотреть в кино я больше люблю картины сложные, а когда снимаю кино сам, то получаю удовольствие, отыскивая для своих мыслей неожиданную и предельно ясную форму. В работе человек всегда немножко меняется. Клоун в жизни может быть серьезным, а на манеж выходит смешить. Балерина в жизни ходит нормально, а на сцене порхает. Мне кажется: мое дело в кино, — сохраняя серьезность замысла, смешить и «порхать».

Французская поговорка гласит: если все время говоришь серьезно, рискуешь не сказать ничего серьезного.

Беседу вел Л. Карахан

Новые книги о кино

Абдуллаев А. и Мухамедов С. **Пятьдесят лет узбекского кино.** Ташкент, Изд-во худож. литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1976. 116 с. с ил. 10000 экз. 87 к.

Актеры советского кино. Вып. 12. Сост. Э. Лындина. М., «Искусство», 1976. 207 с. с ил. 150000 экз. 1 р. 27 к.

Александров Г. В. **Эпоха и кино.** М., Политиздат, 1976. 287 с. с ил. 200000 экз. 86 к.

Власов М. **Виды и жанры киноискусства.** М., «Знание», 1976. 112 с. с ил. (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства). 38300 экз. 33 к.

Громов Е. **Духовность экрана.** М., «Искусство», 1976. 255 с. 10000 экз. 1 р. 28 к.

Дзига Вертов в воспоминаниях современников. Сост. Е. И. Вертова-Свилова и А. Л. Виноградова. Общ. ред. И. В. Вайсфельда. М., «Искусство», 1976. 287 с. ил. (Мастера кино в воспоминаниях современников). 30000 экз. 1 р. 29 к.

Добин Е. **Сюжет и действительность.** Л., «Сов. писатель», Ленингр. отд-ние, 1976. 494 с. 20000 экз. 1 р. 22 к.

Зорин В. **Противоречивая Америка.** Телевизионные фильмы. М., «Искусство», 1976. 253 с. с ил. 50000 экз. 1 р. 88 к.

Зоркая Н. **На рубеже столетий.** У истоков массового искусства в России. 1900—1910 гг. М., «Наука», 1976. 303 с. 10000 экз. 1 р. 43 к.

Кармен Р. **Отель «Флорида».** М., «Правда», 1976. 63 с. (Б-ка «Огонек», № 15). 100000 экз. 8 к.

Кошелев А. С. **Любительская фотокиноаппаратура.** М., «Искусство», 1976. 192 с. (Массовая фотогр. б-ка). 50000 экз. 34 к.

Кузьмина Е. **О том, что помню.** Предисл. Л. Трауберга. М., «Искусство», 1976. 247 с. с ил. (Мемуары кинематографистов). 30000 экз. 1 р. 07 к.

Муратов С. **Пристрастная камера.** М., «Искусство», 1976. 102 с. 6500 экз. 71 к.

Нечай О. Ф. **Становление художественного телефильма.** Минск, «Наука и техника», 1976. 227 с. с ил. 2150 экз. 1 р. 08 к.

Орлов Д. **Адрес — твой современник.** М., «Искусство», 1976. 224 с. с ил. 25000 экз. 1 р. 17 к.

И. Хейфиц

Мой автор — Чехов

Когда я вижу красивые деревья, мне вспоминается мысль Чехова о том, что рядом с такими деревьями должны жить красивые люди. Между человеком и окружающей его природой должна быть внутренняя гармония. Человек — часть природы, сотворившей столько совершенного и прекрасного. Природа у Чехова никогда не бывает равнодушной, а входит в повествование как участница, укор, напоминание, урок.

В кино пейзаж часто лишь заставка или так называемая перебивка, знак того, что прошло время. Когда в перебивке падает снег или покрываются узорами стекла, выходящие в сад, значит, пришла зима. Осень имеет свой иероглиф: капли дождя, повисшие на черных, голых ветвях. Это символы, иероглифы времени, знаки сезонов. Читая «Даму с собачкой», я вижу, как входит в действие природа. Экранизируя «Ионыча», я попытался показать три этапа романа доктора Старцева, связав их с тремя разными образами сада, который окружал дом Туркиных. Вот первое объяснение молодого Старцева с Котиком. Весенний сад полон света, молодая листва бросает нежные тени на дорожки, порхают бабочки, и одна из них садится на шляпу Котика. Вторая, «критическая» точка романа — осень. Сад в янтаре кленовых деревьев, листопад, шуршащий ковер под ногами у Кати, всюду ямы, вырытые для саженцев. И одну из ям помогает рыть парадно одетый Ионыч. И, наконец, неприютный сад поздней осени, голые деревья, черные скелеты кустов, крик грачиных стай. И сам толстый Ионыч в черном осеннем пальто похож на грача. Он сидит на мокрой скамье среди голых деревьев. Умершие чувства, крушение надежды, тлен.

Такими же, хотя и не столь симметричными, этапами проходит и роман Гурова и Анны Сергеевны среди крымской природы.

После будничного, неторопливого развития, прогулок и разговоров наступает день решающего «любовного наступления» Гурова. В этот день была необычная для осени погода. «В комнатах было душно, а на улицах вихрем носилась пыль, срывало шляпы... Некуда было деваться». И вот, вечером того же душного и ветреного дня произошло то, к чему молодая провинциалка «отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению...». Все, что случилось в номере у Анны Сергеевны, могло произойти и в обычный день, в дождливый или солнечный, но штилевой. Конечно же, ветер разнообразит жанр курортных будней, привносит забавные нотки в картину традиционного гулянья на набережной. Смешно смотреть, как брызги прибоя окатывают визжащих от испуга барышень, как ветер задирает платья, а полный господин гонится за своей сорванной ветром панамой и пытается ее поймать точно курицу. Но только ли для этого подул штормовой ветер в рассказе? Нет ли в этой душной и штормовой атмосфере осеннего дня активного вмешательства природы в самую суть отношений двух героев рассказа?

В этот день Анна Сергеевна была необычно возбуждена, нервна, рассеянна. «Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она тотчас же забывала о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку». Что ее так волновало? Близость Гурова? Но ведь это уже не первый день их знаком-

Окончание Начало см. «ИК», 1976, № 10.

ства, уже прошло более недели. И всю неделю они встречались, гуляли, обедали вместе.

Всему был виной ветер! Ветер не только гнал пыль и срывал шляпы, он действовал на нервы. Это был южный ветер, горячий, пахнущий морем, водорослями и вокруг далеко разносивший соленую водяную пыль. Представим себе хрупкую женщину, жительницу средней России, впервые приехавшую в Крым. Здесь для нее все ново, непривычно, будоражаще. Солнце, обжигающее даже осенью, морской прибой, не умолкающий ни на минуту, опьяняющий запах экзотических цветов. Но особенно взвинчивает нервы ветер. Я начинаю теперь понимать, откуда эта рассеянность, нервозность. Все объясняет ш т о р м. Жара, жажда — они станут партнерами Анны Сергеевны, заставят испытать то непонятное для нее чувство, про которое она через несколько часов в своем номере расскажет Гурову: «И здесь все ходила как в угаре, как безумная...»

Здесь нервная возбужденность Анны Сергеевны несет ту же функцию, как, к примеру, истерика Лаевского в «Дуэли» или высокая температура и кризис в «Тифе». И вот, природа вступает в действие. Было около семи баллов, и правда, срывало шляпы. Море, где еще недавно болталась пустая бутылка, теперь клокотало и ревело. Брызги взлетали выше фонарей, и люди с визгом шарахались к тротуарам. Гуров и Анна Сергеевна стояли у мола. И хотя ей было страшно, когда девятый вал с тупым и гулким ударом обрушивался на камни, не хотелось уходить. Гуров привлекал ее к себе, готовый схватить и отнести куда-нибудь подальше, если будет опасно. Шторм сближал их, он был «семибалльной» отметкой их бурного романа, чувственной нотой, которая благодаря шторму, духоте так естественно начала звучать в их отношениях. И жажда, томившая обоих, воспринималась теперь и как жажда телесная, как желание близости.

На рассвете, после того, как все случилось у нее в номере, Гуров повез Анну Сергеевну в Ореанду. Обычно ездили в Ореанду после ресторана или карт. Ездили, чтобы отдохнуть в тишине, послушать море, развеять усталость, увидеть солнечный восход в горах.

Может быть, именно потому Чехов заставил Гурова предпринять это небольшое путешествие, чтобы там, в минуту тишины, он и Анна Сергеевна увидели мощь и красоту горного рассвета, услышали великую музыку природы. Здесь, перед лицом природы, впервые проявится их способность отзываться на эти впечатления, на эту необычную и мощную музыку. Это станет началом их медленного духовного прозрения, воскрешения. И тогда проснется в них человеческое, высокое, чистое. Если это так, то поездка в Ореанду перестанет быть случайным фабульным звеном, количественным прибавлением к длинному перечню их прогулок и бесед, а откроет новый драматический этап в их отношениях, новую главу романа о нарождающейся любви.

Дорога в Ореанду покрыта теперь асфальтом. Сохранилась каменная беседка, пропилеи. На колоннах беседки сотни надписей. Имена, фамилии, даты.

Те, кто оставляет на память потомству свои надписи, не подозревают, что это л и т е р а т у р н о е место. На колоннах — тени выросших деревьев, которые т о г д а были маленькими. За восемьдесят лет деревья поднялись, закрыли море и церковь, а каменная скамья все еще стоит. На ней, как тогда Анна Сергеевна и Гуров, уединяются теперь торопливые любовники, жертвы скоротечных курортных романов. Но герои рассказа приехали сюда, чтобы побыть наедине с в е ч н о с т ь ю. Перед лицом вечной, мудрой природы, неизменной и величественной, еще мельче кажутся суетные страстишки. Природа напоминает о том, какой чистой и совершенной может и должна стать жизнь на земле. Рядом с красивыми деревьями должны жить красивые люди.

Диалог на каменной скамье, таким образом, не только разговор любовников друг с другом. Это разговор каждого из них с природой. Это исповедь перед нею. Природа здесь храм, сцена эта — покаяние. Но море есть море, почтовая открытка. И горы — почтовая открытка с видами Крыма. Образ вечности — сложная симфония изображения и

звука. К понятию вечности всегда примешивается нечто божественное. Для людей девятнадцатого века тем более. Анна Сергеевна, конечно же, ходила в церковь. Говорит же она о грехе в минуту раскаяния в своем номере. В Ялте на горе до сего дня уцелела колокольня. Когда-то звонари били здесь в колокол, чтобы помочь рыбакам ориентироваться в туманные ночи. На погосте ялтинской церкви молились рыбачки. Наверное, и Анна Сергеевна стояла на коленях на жесткой плите из ракушечника — молила бога о спасении души. «Вот и я могу теперь сказать, что меня попутал нечистый». Нечистый вспомнился ей и в Ореанде, и захотелось очиститься.

Вечность — течение времени. Его бесконечность. «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

На рассвете я был в Ореанде и вслушивался в этот монотонный далекий отзвук прибоя. Я подумал: Чехова уже нет, а он, конечно же, сидел на этой скамье, как я сижу. Может быть, именно здесь пришла ему мысль описать поездку Гурова и Анны Сергеевны в Ореанду...

Ритмичные удары волн, где-то там внизу под горой, как метроном, подчеркивают безостановочный, неумолимый ход времени. Нуж-

«Этот скучный, как жизнь, забор с торчащими гвоздями, вобрал в себя все — старую Россию, человеческую душу...»

ны и другие элементы этого тиканья «часов вечности». Бумажная игрушка воображения начинает распускаться, превращаясь в цветок. В сторонке у дороги, наверное, стояла извозчичья пролетка, на которой приехали он и она. Лошади отдыхали. Татарин извозчик достал торбы с овсом и задал лошадям корм. Лошадей кормят на рассвете. Они хрупают, перемалывая овес зубами. Этот р и т м и ч н ы й звук подчеркивает тишину и входит вместе с ударами прибоя в музыку рассвета. Вот прошел церковный сторож, и вскоре донеслись удары колокола. В том же ритме часового хода. И вот уже примешалось к этой музыке рассвета нечто божественное, ритуальное, кладбищенское. Магазины, где продают венки и гробы, называются «Вечность». Удары колокола отдаются эхом в горах. Извозчик-татарин разложил свой коврик и стал молиться на восток. Его поклоны и вздымающиеся к небу руки тоже ритмичны. Этот ритуал придает всей сцене какой-то странный, мистический оттенок.

Но вот небо на востоке чуть тронула утренняя заря. Природа просыпается. Первый солнечный луч прорезает ночную предрассветную мглу. Из дали веков тянется нить, соединяющая человека с восходом и заходом солнца, с началом и концом его дня. Облака розовеют, первые лучи лизнули пики Ай-Петри, сползли в долины и рассеяли сумрак ущелий, вспыхнули в розовых лучах маленькие водопады. Все наполняется музыкой утра, далеким эхом в каменных складках гор. По-прежнему ритмично шумит море, извозчик кланяется восходу, бьет колокол в маленькой церкви. И тихо, отъединенные друг от друга общением с природой, неторопливо говорят Анна Сергеевна и Гуров. Анна Сергеевна плачет. От чего? От ощущения несбыточности ее мечтаний? От предчувствия близкого конца ее романа с человеком, который кажется ей добрым, возвышенным, необыкновенным?..

●

...«И часто на сквере или в саду, когда вблизи их никого не было, он вдруг привлекал ее к себе и целовал страстно... эти поцелуи среди бела дня... жара, запах моря и постоянное мелькание перед глазами праздных, сытых людей точно переродили его...» Во всем этом чувствуется нетерпение страсти, безрассудство, какая-то безоглядная решимость Анны Сергеевны, которую, как она признается, «попутал нечистый». Роман обретает новый р и т м, он нарастает, леннвые сцены начала, нервозная атмосфера штормового дня сменяются возвышенно-созерцательной беседой в Ореанде. До того, как наступит заключительный этап — прощание и многозначительное путешествие по заоблачной дороге в Симферополь, — отношения любовников достигают критической точки. Проснувшееся в Гурове неожиданное чувство не возникает «из ничего», оно обнаруживает свой исток еще в Ялте. Будничный курортный ритуал, флирт от нечего делать уступает место чему-то более терпкому, нарастает эмоциональная температура отношений. Описанные в рассказе величавые впечатления от прогулок нуждаются в пластическом выражении. Оно в атмосфере «публичного одиночества» любовников. Пусть эти поцелуи и объятия среди белого дня совершаются в самой, казалось бы, неподходящей для этого обстановке. Безрассудство может быть выражено только в этом — в риске, в том, чтобы ловить удобные мгновения, безрассудно подвергая себя опасности быть замеченной и опозоренной. В отчаянной решимости до этого скромной и застенчивой провинциалки.

Ялтинский старожил Герасим Сергеевич, с которым я познакомился, бродя по горным улочкам старого города, рассказал мне о своей матросской службе на прогулочном пароходике «Гурзуф». Небольшие суденышки с черными закопченными трубами ходили до Алупки и Симеиза, возили гостей в Алушту. Были в моде морские прогулки и пикники на воде. На «Гурзуфе» играл маленький оркестр, развевались флаги, лакеи подавали вина и шампанское. Тесная палуба «Гурзуфа» — не самое ли это «подходящее» место для тайных поцелуев, объятий в уголке, среди снующих пассажиров и хлопотливых лакеев? И вновь действующее «лицо» — море — входит в игру. В начале романа герои созерцали его, теперь

оно укачивает их. Оно рождало возвышенные мысли, теперь вызовет тошноту и приступы морской болезни. Здесь, на палубе «Гурзуфа», на этой зыбкой почве, под звуки фальшивых скрипок, «наяривающих» матчиш, среди пьяных бездельников, праздных и ошалевших от вина, самое неудобное (и следовательно — самое подходящее для внутреннего действия) место для жалоб и тревог Анны Сергеевны, для ее взволнованно ревнивых вопросов, смешанных с поцелуями и страхом за свое доброе имя.

Пошлый оркестрик, хлопанье пробок, неровная походка кавалеров, кидающих в море пустые бутылки, а на фоне всего этого воровато, торопливо целующиеся любовники...

Здесь в Ялте — морской пикник, а позже в Москве — клуб и казенная чувствительность юбилеев. И то и другое выражает лишь мертвый ход времени, иллюзию жизни, иллюзию веселья, внешний, искусственно взвинчиваемый тонус. А главные слова, главные чувства, искренность признаний — все это «за кулисами», все украдкой.

Шипенье паровой машины, скрипки и тромбоны, смешанные с визгом испуганных барышень, качка, тошнота, кашель чахоточных, сосущих лимоны. А украдкой: «...Это хорошо, что я уезжаю, это сама судьба». И поцелуй, может быть, последний, прощальный.

И только море, мощное, большое, всесильное, швыряющее закопченный пароходик, вечно и прекрасно.

«...Она поехала на лошадях, и он провожал ее. Ехали целый день». Вот и все путешествие — десять слов. А в них огромный и важный кусок романа, его последняя, заключительная страница.

Давайте и мы мысленно сядем в дилижанс, на места первого класса, лицом к лошадям и отправимся в путешествие по пути героев рассказа. Такое путешествие нам многое объяснит, а фантазия дополнит то, чего уж нет, как нет и самого дилижанса.

Дорога в Москву шла в девятнадцатом веке только через Севастополь. Оттуда уходили поезда в Саратов. Путь до Севастополя занимал целый день.

Дилижансы отправлялись утром. Черные, высокие, с белыми занавесками, они напоминали похоронные дроги. Четверка, запряженная цугом, тащила дилижанс в горы. Высоко у самой крыши восседал кучер с бичом На крыше, огороженной барьером, крепко увязан багаж. Среди вещей, должно быть, томился в корзинке, покрытой сеткой, шпиц. Шпиц — он тоже действующее лицо и еще развернет свою роль в дальнейшем. Породистые собаки чувствительны и ревнивы. И шпиц, надо думать, ревнует свою хозяйку к Гурову, болтаясь на крыше дилижанса и проклиная свою собачью судьбу. Бедный шпиц! Анна Сергеевна охладела к нему, стала невнимательна. Он это чувствует и думает про себя, как Каштанка: «Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!»

Когда проезжали мимо стада или через селение, он отвечал своим высоким лаем на сиплые, точно пропитые голоса овчарок, кидавшихся под лошадей. Овчарки были страшные, со свалявшейся шерстью, злые и усталые. С их длинных, цвета лососины, языков капала слюна. Они и теперь такие, как и тогда, почти сто лет назад!

От самой Ялты начинается подъем по бесконечному лабиринту горной дороги к Байдарским воротам. Дальше — по равнине, мимо Сапун-горы, опять к морю. Старая дорога местами сохранилась, видны ее заросшие травой извилины рядом с асфальтом. Если свернуть и ехать к Кастрополю, то попадаешь на старое шоссе, будто не тронутое временем. Дорога узка и даже осенью кажется белой от зноя. Она покрыта мелкой, как пудра, пылью, оседающей на шляпах и плащах. Ехать по такой дороге целый день утомительно. Клонит в сон. На особенно крутых участках лошади замедляют шаг, свистит бич и сыпятся татарские ругательства.

Здесь Гуров, наверное, вынимал часы. Он торопил время. Трудно было разговаривать, сидя рядом, и Дмитрий Дмитриевич пересел на сиденье визави, Анна Сергеевна смотрела на него и молчала. Молчал и он. С каждым поворотом все выше и выше, и все надоедливей нескончаемый серпантин дороги. Наконец,

узкая каменистая лента, по которой едва ли разъедутся два экипажа, подходит к самой пропасти. Анна Сергеевна со страхом смотрит вниз. Там, под ногами лошадей, в синей глубине медленно ползут облака. Она отводит взгляд от пропасти, задохнувшись от обилия света и воздуха. Если не смотреть на дорогу и под колеса, то кажется, что и впрямь паришь в заоблачной вышине, покачиваясь на рессорах, как на крыльях в парящем полете, высоко-высоко над миром. А там, где-то внизу, далекий Саратов, серый забор с гвоздями, серый день, серые люди, муж-лакей. Где-то бесконечно далеко, в другой жизни.

Еще поворот, и разверзается захватывающая дух бездна под Байдарами, зеленовато-бурые ковры Нижней Ореанды.

«Она не плакала, но была грустна, точно больна, и лицо у нее дрожало». Это было прощание не только с Гуровым, но и с природой. И в этом весь смысл сцены, все глубокое и важное содержание десяти слов рассказа. Путешествие из Ялты в Севастополь — р а з н о е для каждого из двух героев Для Гурова это длинное и неудобное сидение в тряском дилижансе — вынужденная дань вежливости. Ведь скоро закончится еще одно его похождение или любовное приключение, и останется воспоминание. Он подумает об этом на севастопольском вокзале. Для Анны Сергеевны этот день — прощальный. Прощание с любимым человеком, с быстро промелькнувшей светлой страницей ее жизни, прощание н а в с е г д а и потому окрашенное грустью. Но в то же время это последние впечатления о крымской природе. И все смешано, неразделимо связано в ее душе. Это последнее свидание с морем, небом, горами — всем тем, что аккомпанировало ее любви и возбуждало в ней трепетное чувство. По контрасту с этим воздушным, свободным, радостным миром еще острее возникнет в памяти серый саратовский мир, забор, тот самый, от которого так хочется убежать!

Поэтому разным, непохожим взглядом будут они оба смотреть из своего дилижанса на картины, открывающиеся их взору. Для одного это путешествие целиком з е м н о е, и он увидит лошадей, спину кучера, отары овец, пассажиров с их дорожным «жанром», едой, сном. Для другой это з а о б л а ч н о е путешествие, будто в счастливом сне увиденное, после которого неминуемо пробуждение и будни, будни... И она увидит облака под собою, лежащие на склонах гор, где-то внизу, нависшие над дорогой скалы, с которых ниспадают серебряные водопады, кипарисы, будто зеленые обелиски. А справа все время — море. Большое, сияющее до боли в глазах и сливающееся с таким же сияющим небом. Гуров будет сонно поглядывать на отары, на овчарок, на грязные улочки татарских селений. Анна Сергеевна увидит белые паруса фелюг, медленно плывущие, непонятно то ли по морю, то ли по небу, потому что горизонт растаял в ослепительно-голубом тумане.

Для одного из любовников время будет ползти, будто дилижанс на подъеме, для другой — часы путешествия пронесутся, как одно мгновение. Проехав по этой дороге, поймешь, что внутреннему р и т м у путешествия помогает естественный профиль пути. В начале все подъем и подъем, лошади идут шагом. А дальше спуск, четверка, едва сдерживаемая кучерами, устремится к равнине, дилижанс, визжа тормозами, покатится, кренясь на извивах дороги — только держись! И с каждым поворотом сильнее разгон, стремительнее бег татарских лошадей, тревожнее окрики кучера, разрывающего уздечками губы передней гнедой пары. Все ближе конец пути, прощание навсегда!

В рассказе только десять слов об этом путешествии. Если принять точку зрения защитников «буквы», то краткость, телеграфная скупость строчки — «она поехала на лошадях и он провожал ее» — должна соответствовать крошечному отрезку действия, одному о п и с а т е л ь н о м у куску, где описаны лошади, он и она.

Где бы осталась тогда горькая нота раскаяния Анны Сергеевны, высокий смысл ее прощания с тем, что так неожиданно открылось ей в Ялте? Где выражена была бы ее восторженность, рожденная неведомым ей

ранее чувством? Ведь этой восторженностью и объясняется то, что обыкновенного искателя приключений, курортного «охотника за дичью» она представила себе каким-то особым, необыкновенным человеком. Прощание этих двух людей не в описании факта отъезда госпожи фон Дидериц из Ялты, не в уходящем поезде и не в торопливых словах у вагонного окна. Их прощание длится гораздо дольше и шире по внутреннему действию. Оно в совершенно разном отношении обоих к тому, что произошло с ними в Ялте. Оно в столкновении, в неравенстве чувств и мыслей. Ее любовь, принесшая ей счастье, хоть и короткое, сталкивается с грубоватым высокомерием мужчины, с его легкой усмешкой по поводу очередной и нетрудной победы. Оно, это прощание, в том длится, что молодая женщина, жена чиновника-лакея, уже любит Гурова высокой жертвенной любовью, а он еще не любит ее. И потому духовное прозрение уже наступило для нее, а для него наступит гораздо позже, в месяцы разлуки. Она, маленькая провинциальная женщина, затерянная в саратовской тоске и серых заборах, уже возвысилась до поэтического взгляда на окружающую природу, а московский домовладелец Гуров еще пребывает в привычном состоянии безразличия ко всему окружающему, к красоте мира, к красоте чувств и порывов. К длинному списку своих «жертв» он прибавил еще одну, только и всего!

В этой несимметричности, несинхронности их чувств и заключен действенный заряд, разни-

«Надо ощутить и сонный ритм Ялты, и вялое течение московской жизни с ее конкой, звоном колоколов, тоскливым ритуалом юбилеев, карточной игры в клубе...»

ца уровней, вызывающая течение, движение. Эта несинхронность и проявляется в тот единственный день, когда она ехала на лошадях, и он провожал ее.

●

В раскрытии образного смысла, в поисках внутреннего действия, в отборе или накоплении деталей важен запас обстоятельств и предметов, лежащих рядом, а не привлеченных со стороны волею режиссера-экранизатора. Это создает особый режим экономии средств, скупость и целесообразность выбора. Вот гуляет по набережной дама с собачкой. Собачка эта — шпиц — случайная деталь характеристики, штрих для колорита, забавная подробность. Но нет, уже в сцене первого знакомства, когда случай сводит обоих героев за общим обедом в садовом ресторане, вступает в действие и шпиц. Он служит поводом для их знакомства. Значит, он не зря приехал в Ялту из Саратова со своей хозяйкой. И не зря причинял ей неудобства в дороге: надо было кормить его, гулять с ним на станциях, извиняться за беспокойство перед пассажирами первого класса, среди которых, наверное, нашлись и брезгливые ненавистники собак. У этого Ральфа, Рагдая или Рекса есть своя функция, и в поиске пластики выражения, в поисках действия у него появится своя законная роль.

Собаки, как и люди, обладают разными характерами. Дрессировщики это хорошо знают. У меня есть знакомая дрессировщица, в совершенстве «читающая» собачьи души. Она без тени юмора называет своих питомцев то подхалимами, то доносчиками, то лириками, то лентяями. Спаниели — нежны и ранимы, обидчивы и ласковы. Шпицы — ревнивы. Это важно. Выше я уже писал о ревности шпица. Да, несомненно он ревновал свою хозяйку в течение всего романа. Почувствовав, что внимание к нему ослаблено, что теперь она меньше гуляет с ним по набережной, иногда на целый день оставляет одного в номере, он страдал и злился. И возненавидел чужого человека с чужим табачным запахом, приходившего к его хозяйке. А иногда его еще выгоняли в коридор, чтобы не мешал. И тогда он, лежа на грязном гостиничном ковре, скулил и плакал от горя. В первые дни после знакомства он относился к Гурову спокойно, даже охотно принимал от него косточки во время обеда, а потом, брошенный хозяйкой, возненавидел это новое лицо и, как собака Мушка в «Учителе словесности», наверное, ворчал из-под скамейки — «ррр-нга-нга...». И пытался укусить Гурова за ногу. По вечерам или в душные дни он оставался в номере на целый день, совершенно один, некормленный, подвывал, взобравшись на подоконник и вглядываясь в прохожих. Но среди них не было знакомой фигуры в черном бархатном берете. С улицы тянуло вкусными запахами жареного мяса, и от этого было еще горше. Но бедный шпиц входит в ткань фильма не ради жалости к животным. В его собачьей судьбе отражается состояние его хозяйки, ее смятение. То, что он, ухоженный и, видимо, избалованный, привезенный на курорт как неразлучный спутник и друг, теперь забыт — не столько факт его собачьей биографии, сколько факт биографии Анны Сергеевны, отражение ее романа.

Но не только ради того, чтобы показать состояние Анны Сергеевны, ее переключенность на новое и важное обстоятельство, захватившее ее целиком, нужен шпиц. Если дальше заставить распускаться бумажную игрушку фантазии, то выяснится, что и в московской и саратовской частях этой истории собака может приобрести важное значение. Именно появление собаки, имя которой не мог припомнить Гуров, когда попал в Саратов, заставило его заволноваться, ощутить впервые особый трепет, ранее ему не знакомый. Вот бежит по улице белый шпиц, и у встретившегося с ним Гурова вдруг забилось сердце: где-то поблизости, думает он, должна быть и хозяйка собаки. Ведь шпиц не дворняга и одного его на улицу не отпустят. И в Москве, слоняясь без дела и всячески оттягивая возвращение домой, Гуров тоже вдруг увидит шпица. И неминуемо подумает, что это собака госпожи фон Дидериц. И пойдет за собакой, побежит за ней. Он даже может спрыгнуть на ходу с конки, что-

бы не потерять шпица из виду. Но он, конечно, потеряет его, бегущего под ногами прохожих, а потом увидит вновь. Собака приведет его в какое-то совсем чужое, не нужное ему место, например, на Трубную, на собачий рынок. Там шпиц окажется в руках какого-нибудь лакея, и на шее у шпица будет болтаться неуютная и страшноватая веревка... Здесь шпиц — средство своеобразного «отчуждения», предмет, выражающий и обнаруживающий странный поворот в гуровском существовании.

Я так много уделил внимания собаке вовсе не потому, что она играет особую роль в этой бесконечно глубокой и печальной истории. А потому, что в круговорот человеческих отношений вовлекаются находящиеся рядом существа и предметы, и на них тоже лежит отсвет событий и чувств, ставших уделом героев рассказа.

Сами по себе ни шпиц, ни арбуз, ни перчатка, ни часы в номере гостиницы, ни конка ничего не значат — обычные будничные детали человеческого быта. Но высвеченные особенностью чувств и действий, они обретают особый смысл, особую значительность, как и тот самый обычный дощатый забор на саратовской улице, на который никто не обратил бы никакого внимания, если бы он не стоял против окон дома Дидерица. Таким образом, действия людей вовлекают в свою орбиту действия вещей.

●

В конце концов, только действие, если понимать его максимально широко, а не просто как поступок, движет все повествование, меняет уровни, образуя течение. Чем более разнятся уровни, тем стремительнее течение. Только болото не меняет уровней. Человек не может быть тем же, каким был, уже через мгновение. Он, как река, изменяет течение своей жизни, зависящее от сотен причин, зачастую скрытых, замаскированных, мало ощутимых на первый взгляд. Сценарий и фильм — это реки, которые текут то медленно, то стремительно, но текут постоянно. И когда герой активен и когда он пассивен, когда веселится и когда скучает, когда любит или предается лени. По существу, поиск эквивалента прозаического описания, выражающего это описание на языке действия, и есть техника экранизации. Если действие упрятано глубоко, его надо обнаружить, если его нет, его надо выдумать. Можно представить себе и особого рода идиому, когда прозаическую строчку вовсе нельзя перевести в действие, как нельзя перевести на французский выражение «мозолить глаза». Одним

«Гуров прижимал ее к себе, готовый схватить и отнести куда-нибудь подальше, если будет опасно»

словом, надо делать то, что делает хороший переводчик, если он художник.

Часто задают вопрос о взаимоотношениях автора-экранизатора и режиссера. Следовать за автором или соперничать с ним? Истина, думается мне, лежит посередине. Истинное соперничество и есть глубокое следование. Я начал с того, что «следовал». Но скоро я понял, что пишу комикс. Однако «соперничать» с Чеховым было бы глупым и бесперспективным занятием. Следовать замыслу своего великого автора я стал тогда, когда стремился сохранить дух произведения, его особый обертон. Только это позволило не утерять мысль, бережно сохранить все, но выразить иначе, через действие. И ощутить, как время окрашивает в свои цвета то, что было. Это «контрольное время» — век, в который ты живешь и в которой живут те, кто будет смотреть, — поможет опустить то, что ушло, и сохранить то, что бессмертно.

Вот, например, Гуров. Он, как известно, домовладелец и служащий банка. Иметь в Москве два каменных дома, с точки зрения современного советского человека, значит быть «буржуем», собственником, принадлежать к «сытым». Это верно. Но смысл духовного перерождения Гурова вовсе не в том, что он стал «кающимся буржуем». Если уж вспомнить о домах, то в связи с тем, что его «женили рано, когда он был еще студентом второго курса». Заметьте, это важно, — не он женился, а его женили. Не может ли быть так, что этот неравный брак был и браком по расчету? Молодого студента женили на женщине в полтора раза старше его из-за приданого. Это приданое — два дома. Его женили на двух каменных домах, и это привело союз мужчины и женщины к формальному сожительству без любви, без привязанности. Это брак по расчету, и Гуров — жертва этого брака. Жертва вызывает симпатии, а служба в банке говорит о труде, о деле, а не о стрижке купонов. И то, что Гуров готовился петь в частной опере, очевидно, упомянуто не зря. В рассказе, как и вообще у Чехова, ничего не говорится «зря». Гуров человек музыкальный, с артистическими задатками, следовательно, натура более тонкая, чем его собеседники за карточным столом. Так, легкое изменение акцента приближает судьбу Гурова к сегодняшнему восприятию. Браки по расчету бывают, к сожалению, и сегодня. И неравные браки тоже. И несостоявшаяся артистическая судьба, музыка, променянная на банковскую конторку, — все это живые и жизненные примеры.

Правильно вскрытое внутреннее действие не только признак пластической выразительности, но еще и помогает краткости, емкости изложения. Вспомним еще раз «Мужиков». Сколько слов нужно было бы потратить, чтобы описать старость, и то, что работать к старости становилось трудно, и печальный закат трудовой жизни раба в лакейском фраке, и еще объяснить причину, по которой старик должен был распрощаться с работой и вернуться нищим нахлебником в забытую с молодых лет деревню. А в действии все лаконично и предельно выразительно: «Заболел... онемели ноги и изменилась походка... споткнулся и упал вместе с подносом, на котором была ветчина с горошком». Здесь все пластично, все действие. И изменившаяся походка, и падение с подносом, и рассыпавшийся горошек, и даже длинный, как сама жизнь, коридор гостиницы. Великолепная экспозиция!

Вторая глава «Дамы с собачкой» начинается с того, что прошла неделя после знакомства героев. Дальше описывается их гулянье, встреча парохода, непонятное возбуждение Анны Сергеевны, невнятный разговор о погоде, деталь с потерянной в толпе лорнеткой и, наконец, возвращение обоих в гостиницу, в номер Анны Сергеевны, ее падение и раскаяние. Какое действие в бесцельном гулянье, во встрече парохода, среди толпы, где «пожилые дамы были одеты, как молодые, и было много генералов»? В длительных прогулках по улочкам Ялты герои романа не ведут диалога, да и случайные слова на набережной лишь подтверждают то, что говорить им не хотелось. Им приятно было молчать. Так они ощущали свою близость, взаимное влечение, когда взгляд заменяет слово. В то же время в душе Анны Сергеевны происходи-

ла внутренняя борьба. Решиться на безрассудный с точки зрения общепринятых нравов поступок было тяжело. Позже Анна Сергеевна признается Гурову — «ходила, как безумная». Вот и выходит, что молчаливые прогулки по улочкам Ялты были наполнены внутренним действием. Каждый из героев думал о своем, но каждый из них искал повода к сближению. Анна Сергеевна боялась этого. Противиться страсти и все же отдаться ей — в этом и состоит критическая температура действия. Но как противиться? Что здесь станет жестом, случаем, который поможет о б н а р у ж и т ь т о, ч т о в н у т р и?

Тот, кто хорошо знает старую Ялту, помнит, что чем выше в горы уходят кривые улочки, тем они становятся уже. Попробуем мысленно «проложить маршрут» прогулки: вот улочки, близкие к морю, они еще достаточно широки, а дальше — все теснее становятся полутемные щели между каменными заборами, увитыми плющом. По скользким камням, стертым ногами пешеходов, ползут арбы с виноградом. Но вот уже и арба не пройдет. И чем дальше, тем все безлюднее, пока, наконец, Анна Сергеевна и Гуров не окажутся в узкой тенистой щели. Здесь по-осеннему желтые кусты акаций закрывают все небо. Темно, прохладно, ни души. Все это располагает к интимности. У Анны Сергеевны сильно колотится сердце, подъем крут, и, чтобы не задохнуться, приходится останавливаться и отдыхать. Но сердце колотится и оттого, что теперь исчез для нее внешний повод, что сдерживаться, и бороться с собой становится все труднее. Похоже на то, что их вдвоем заперли в отдельной комнате и закрыли наглухо ставни. Тем тревожнее и тем соблазнительнее, искусительнее становится эта прогулка. И Гуров смелеет. Анна Сергеевна понимает, что для того, чтобы справиться с собой, нужно уйти отсюда к морю, вниз, где люди, солнце, толпа. И вот спасительный повод — доносится с моря далекий свисток парохода. Вдруг этим пароходом приедет муж? Анна Сергеевна знает, что не приедет, но обстоятельство это звучит правдоподобно для Гурова, и в нем — если не спасение, то отсрочка ее падения.

Действие и противодействие — соблазн и борьба с ним, страсть и рассудок, готовность к тому, чтобы броситься в объятия Гурова, и извечная боязнь греха — все это запутывается в противоречивый клубок, помогающий обнаружить внутреннее смятение. Поэтому, услышав пароходный свисток, Анна Сергеевна спешит убежать из этой темной, узкой щели, ставшей для нее и ловушкой и своеобразным испытанием.

А н н а С е р г е е в н а. Пойду!

Г у р о в. Куда, зачем?

А н н а С е р г е е в н а. Скоро придет пароход.

Г у р о в. Вы должны кого-нибудь встретить?

А н н а С е р г е е в н а. Не знаю... Телеграммы часто задерживаются.

И она почти побежала вниз по каменным ступеням. А шпиц — за ней. Убежала от своей судьбы... Надолго ли?

Это станет ясным на набережной, после встречи парохода, в праздной толпе, где «пожилые дамы были одеты, как молодые, и было много генералов»...

Ирина Рубанова

Диктатура фаворитов и творчество актеров

Во всем, без преувеличения, что сказано и написано о французском кино последнего десятилетия, неизменно присутствует слово «кризис». О кризисе говорят и пишут те, кого тревожит неблагополучие в кинопроизводстве и качество национальной экранной продукции, и те, кто находит, что все в порядке, — подобно одному знаменитому артисту, отчеканившему недавно корреспонденту журнала «Ньюсуик»: «Французское кино переживает сейчас свои хорошие времена»...

Довольные нынешним состоянием французского кинематографа говорят о значительном производственном потенциале, о заметном росте количества выпускаемых фильмов, о замедлении, как теперь говорят, «диффузии» иностранного (понимай, американского) капитала в кинопроизводство и прокат, об увеличении (или, по крайней мере — стабилизации) посещаемости кинотеатров. Словом, перечисляют наглядные, легко поддающиеся проверке и внешне убедительные объективные показатели благополучия. И тут же, часто резко, критикуют «отрицателей»: «Все портят критики. Они, по-моему, неумны и отсталы» (из того же интервью в «Ньюсуик»).

«Отрицатели» тоже за словом в карман не лезут. Им тоже известны отдельные, наглядные, проверяемые, объективные показатели неблагополучия: явная недостаточность государственных субсидий, порочность системы кредитов, к которой имеет смысл прибегать лишь в случае изначальной установки на определенную доходность фильма, наконец, хроническая незанятость творческих кадров: из 1176 дипломированных режиссеров-постановщиков регулярной работой обеспечены не более 200—250 (по данным 1972 года).

Дело, однако, не в этих, хотя и существенных, частностях. Дело в том, что сегодня вряд ли можно назвать французское кино частью национальной художественной культуры. За редкими, только оттеняющими правило, исключениями оно принадлежит «маскультуре».

Когда-то, в 30-е годы, энтузиазм и демократический подъем периода Народного фронта зажег вдохновением Ренуара, Карне, Дювивье. Тревога за будущее народа и страны придавала мрачное величие творениям Превера и Карне кануна второй мировой войны и фашистской оккупации. К стойкости духа, к мужественному отрицанию компромиссов призывали французов тот же Карне, Отан-Лара, Клеман 40-х годов. Идеям и темам «новой волны» не дано было общенационального масштаба, всеобщей необходимости, но зараженные кино, одержимые кино, ее адепты внесли в кинематографическое творчество фермент поиска новых выразительных средств. «Новая волна» предложила новые лица и новые законы включения актера в структуру фильма *.

---

* Смысл деятельности кинематографистов, условно объединяемых в «новую волну», несводим лишь к их работе над обновлением и расширением выразительных средств экрана. С «новой волной» пришли и новые темы, хотя решительного обновления содержания национального киноискусства она не принесла. В то же время нельзя оспаривать то обстоятельство, что фильмы Шаброля, Годара, Трюффо, Малля периода «новой волны» сложны и противоречивы идеологически. Но в настоящей статье вопросы этого ряда будут затронуты лишь постольку, поскольку они связаны с актерами и ими донесены до зрителя.

Как ни локально было данное движение, оно возбудило новый интерес к кино, как к творческой дисциплине.

Теперь все это, как сказано в одной хорошей старой пьесе, — «беспощадный перфектум», почетное прошлое. Теперь кино Франции — это «кино в домашних туфлях, абсолютно глухое к голосу времени, парализованное кризисом, который не назовешь иначе, как кризис творчества», — так считает солидный «Экспресс» (1972, № 1091), не склонный к чересчур придирчивой национальной самокритике.

Теперь французское кино опять берет на себя главным образом обязанность развлекать, да и этому занятию предается не из любви или, скажем, внимания к соотечественникам, а ввиду хорошей рентабельности дела. Из установки на прибыли следует не только то, какие фильмы делаются, но и то, какие фильмы не делаются. Для экрана практически закрыта «настоящая жизнь», а если находятся рискующие одиночки, которые ставят фильмы о труде, заботах, конфликтах обычных людей, то они, эти смельчаки, оказываются, как кто-то определил, дважды жертвами: сначала они идут на уступки, чтобы получить деньги на постановку, потом должны уступать, если хотят видеть свое детище в кинотеатрах. Беда еще и в том, что честные, правдивые фильмы о невыдуманных людях и реальных проблемах, отринув эстетику коммерческого зрелища или псевдоинтеллектуальную зашифрованность, в подавляющем большинстве случаев — увы! — не поднимаются до собственной художественности, емкой, выразительной.

Причины нынешнего положения кинодел — сложнейшее переплетение политических, экономических, общедуховных и узкокинематографических факторов. В связи с этим многое сказано; например, следующее: «Жалко не французское кино. Жалка вся Франция. Изменять следует образ правления страны. Я не знаю, как при существующем всеобщем ничтожестве кино могло быть иным, не таким, каково оно есть». Это сказал Луи Малль, предъявив обвинение от лица прогрессивной французской общественности.

Итак, публицисты, культурные деятели, критики бьют тревогу. Внутри кинематографического цеха их поддерживают те из режиссеров, кому не безразлично будущее киноискусства своей страны, безотносительно к собственной судьбе и личному успеху. Государственные чиновники, продюсеры, прокатчики довольны. Завтрашний день кино их не беспокоит. Их беспокоят сегодняшние «писаки». Довольны также актеры. Им тоже в кино больше всего не нравятся критики — смотри приведенную вначале сердитую характеристику, сделанную одним из актеров.

По первому впечатлению, охранительная позиция актеров поражает (разумеется, в данном случае речь идет о сугубо профессиональной «охранительности»). Всегда и везде в киноартисте живет недовольство: он хочет играть больше, он хочет играть лучше, ему всегда не хватает интересных ролей. Это нормально. Нормально и то, что творческая неудовлетворенность актеров создает положение, которое можно было бы определить как творческую же оппозицию режиссеру, сценаристу, вообще — «процессу».

Как ни жестоко это по отношению к актеру, но такая оппозиция, если она не перестает быть творческой, плодотворна для киноискусства в целом. Французский случай объясняет это доказательством от противного.

«Франция (имеется в виду, конечно, кинематограф Франции. — *И. Р.*) полагается на свою репутацию и знаменитых артистов», — так сформулировал «Экспресс» программный принцип капитанов национального кинодела. Что касается репутации, то это категория фантомальная и до чрезвычайности текучая: кажется, она есть, а ее как раз может и не быть, или — вчера она точно была, достойная, солидная, высокая, а сегодня хватились — опять «беспощадный перфектум». А вот актер — это, конечно, совсем наоборот, актер зрим, конкретен, его популярность обладает почти иррациональной устойчивостью. Установлено, что рекламное воздействие имен продолжает существовать еще долгое время после удачных появлений перед публикой: осечки и провалы

любимцев чрезвычайно медленно охлаждают массовое увлечение *.

Французское кино поставило на актера. По «стратегии эффекта» не должно быть фильмов без хорошей афиши. Что такое хорошая афиша? Это афиша, на которой крупными буквами значится известное, непременно у ж е хорошо известное актерское имя.

Критик Рене Предаль два года назад напечатал острую аргументированную статью «Несколько мыслей по поводу «french star system». Три последние слова означают: «французской системы звезд» и написаны они по-английски (надо бы сказать — по-американски) неспроста. «В то время как о «системе звезд» говорят, что она доживает свой век в Голливуде... она воцаряется во Франции по хорошо известному обычаю, по которому с пяти- десятилетним опозданием мы перенимаем все, что есть самого плохого в Соединенных Штатах: звездизм, систему образования, наркотики или кока-колу».

Однако между классической «системой звезд», действовавшей в американской кинематографии, начиная с 20-х годов, а ныне рухнувшей, оставившей после себя набор рекламных приемов, и французским культом знаменитостей есть определенные расхождения. И там, и здесь актер — распространитель, двигатель (на голливудском жаргоне — «локомотив») фильма. Но французская «система звезд» предъявляет к свому «двигателю» сумму требований, необязательных для классических «звезд».

Образование. Жан Габен не ходил в Консерваторию (Парижская театральная школа), но он вырос в актерской семье, и в момент, когда впервые предстал перед съемочной камерой, знал и умел в своем деле не меньше обладателей дипломов. Остальные — Консерваторию, Драматический центр или курсы посещали.

Опыт. Послужной список тех, кого начинают много снимать, составляет самое меньшее десяток-другой фильмов. Надо, чтобы продюсеры и прокатчики знали, в чем и как они могут с наибольшей для себя пользой (барышами) использовать актера. По этой же причине попытки провести разные физически безукоризненные юные феномены в «новые Бардо», неоднократно предпринимавшиеся дельцами и обслуживающими их журналистами, ныне всерьез не возобновляются *. Чтобы хозяева кино заинтересовались молодым актером, должно произойти чрезвычайное — сенсационный дебют, явление ослепительного таланта. Молоденькая Изабель Аджани может рассчитывать сделаться в недалеком будущем «гвоздем афиши» — не потому только, что она редкостно, уникально одарена, а прежде всего потому, что ей повезло сняться у Трюффо. «История Адели Г.» удостоверила ее талант.

Талант. Продюсеры и прокатчики, эти столпы кинобизнеса, денег просто в талант не вкладывают. Они подписывают чеки, если талант актера «подтвержден» режиссером с абсолютным именем. Фильм Антониони, Висконти, Бунюэля, Лоузи, Трюффо обязателен в фильмографии каждого фаворита, желательно, чтобы их было несколько, — это укрепит гарантии того, что с тружениками конвейера он будет работать на хорошем товарном уровне. Делон не «стоил» бы столько, сколько он «стоит» сегодня (больше всех французских артистов), если бы в его послужном списке не было «Опаленных солнцем» Клемана, «Рокко и его братьев» и «Леопарда» Висконти, «Затмения» Антониони. В этом году он чрезвычайно укрепил свою позицию на черной бирже славы успешным сотрудничеством с Джозефом Лоузи, чей англосаксский психологизм, закрытый и суховатый, почти противопоказан фран-

* Из социологического исследования «случая Бардо», проделанного В. Дмитриевым и В. Михалковичем (см. «Анатомия мифа: Брижитт Бардо». М., «Искусство», 1975), видно, что инерция славы этой «звезды» исчисляется по крайней мере десятью годами. Последнее подтверждение своей популярности артистка предъявила озорно сыгранной главной ролью в фильме 1965 года «Вива Мария!». С тех пор она появлялась в бледных ролях и в бледных фильмах. Новых зрительских сердец она не покорила, но прежние почитатели — а им, как известно, не было числа — неизменно отзываются на каждый новый ее экранный выход.

* Не случайно «french star system» сколочена из тех, кому в подавляющем большинстве больше сорока лет. Старше не только Габен, Пикколи, Вентура, Монтан, Моро, Жирардо, старше Трентиньян, Бельмондо, даже Делон. Несколько омолаживают статистику только Денев и Жобер — обеим по 33 года.

цузским актерам *. После «Месье Клейна» можно без риска накрутить пяток «Зорро» и столько же «Борсалино». (Разумеется, из сказанного не следует, что Клеман, Висконти, Антониони и Лоузи образовали нечто вроде филантропического товарищества вспомоществования славе и капиталу Алена Делона. Он им подходил как актер, лучше других играющий героев определенного плана, какого — об этом речь впереди.)

Словом, актер на французской афише чаще «звезды» на старой голливудской рекламе обещает роль, а не миф, и реже заманивает внеэкранными нажимками. За немногими исключениями сегодняшние французские актеры чураются «паблисити». Популярное французское имя — нечто вроде знака качества работы, и не более того.

Голливуд заманивал на «звезду». Гонорар «звезды» превышал оплату труда всех остальных участников работы над фильмом. Голливуд хорошо платил «звезде» пока та делала деньги. Но этим ее привилегия исчерпывалась. Голливуд беспощадно урезывал права идола и перманентно стремился расширить его обязанности. «Звезда» была жестко поставлена в рамки процесса. Ей безоговорочно предписывалось исполнительское положение, в большинстве случаев без права выбора сценариев. Так обстояло дело во времена «чистого» действия «системы» вплоть до поры, когда актеры стали заниматься продюсерством. Но в 30—40-е годы надо было быть Гарбо, на доходы от фильмов которой могла существовать вся американская кинопромышленность, чтобы выбирать себе роль или партнера. Мерилин Монро, как известно, такой возможностью не располагала. О выборе для себя режиссера речи не было и для «божественной Греты».

Габен, Делон, Бельмондо, Жирардо, Денев, Жобер — выбирают. Даже не выбирают, а диктуют. И не роли, а сценаристов, которым вменяют выкроить персонаж в точности по своим меркам, и режиссеров, специализирующихся в умении добиваться того, чтобы герой, как влитой, сидел на исполнителе.

Хорошо это или плохо?

Для самочувствия актера — приватного человека, разумеется, хорошо. Во всяком случае, более приятно, чем чувствовать себя придатком конвейера, пусть позолоченным, но все же только рабом гигантского механизма, который своекорыстно манипулирует тобой, как ему заблагорассудится. Не говоря уже о материальной стороне дела, которую актер-избранник может не только держать под контролем, но и организовывать в сторону максимальной для себя выгоды.

Оценка же художественных результатов столь исключительного для актера положения, к сожалению, не может быть такой же однозначной. Конечно, хорошо, когда актер играет много и по своему выбору. Постоянная занятость — это, во-первых, тренаж, во-вторых, ощущение своей необходимости, что весьма споспешествует творческому здоровью. Но выбирать фильмы, роли, сотрудников актер волен только в пределах строго направляемого бизнесом массива кинопроизводства, той его львиной части, которая изготовляет ширпотреб.

Предоставляя себя в распоряжение продюсеров, большинство из которых «знает только один рецепт успеха — «звезду» *, актер неизбежно вынужден платить за свое первое место на съемочной площадке. С него спрашивают только то, что он уже умеет, и в пределах показанного им ранее. А поскольку профессионализм и опыт исполнителей гарантируют достижение цели, отпадает необходимость в оригинальных сценариях и самобытных, как правило, неудобных для налаженного бизнеса режиссерах. Так возникает амбивалентная ситуация успеха-поражения, по поводу которой когда-то озабоченно писал великий английский актер Джон Гилгуд: «В какой степени актер должен стремиться к тому, чтобы развлекать? Конечно, очень важно, чтобы публике не было скучно, чтобы она не уснула и не ушла из театра. И все-таки, мне кажется, что если вы ей позволите чересчур сильно

* В 1962 году Жанна Моро выступила у Лоузи в «Еве» (по Чейзу) в полную силу своей индивидуальности и таланта. Но победа французской артистки стала поражением английского режиссера: его индивидуальность и его талант в «Еве» почти не присутствуют.

* «Cinéma — 74», № 193, p. 28.

влиять на вас, если вы слишком возжаждете популярности и аплодисментов, это легко может обесценить ваши актерские достоинства. Зрители зачастую склонны оказывать предпочтение наиболее броским приемам... Знаменитость, «звезда» нередко испытывает большой соблазн постоянно держаться определенного стиля, наиболее популярного у его публики. Подлинный артист должен по возможности пробовать свои силы и там, где он не надеется достичь большого успеха или где такой успех выпадает ему на долю сверх его ожиданий. Он не должен считать, что слишком много ставит на карту всякий раз, когда задумывает рискованный опыт. Очень опасно превратиться в кассового актера» *.

Французский публицист пишет об увядании творческого начала как эффекте компромисса, на который пошли актеры, взяв «в руки свою судьбу». Их роли в коммерческих фильмах — слепки работ, сделанных ими тогда, когда «они оставались в распоряжении художников, вдохновлявшихся ими» **.

Едва ли справедливо, как это нередко у нас делается, представлять Э. Тейлор, Ж. П. Бельмондо, А. Делона, Б. Бардо Красными Шапочками, беззащитными жертвами серого волка — кинематографического бизнеса. Может быть, уместнее было бы вспомнить пусть жесткую, но вполне реалистическую мудрость популярной максимы: спасение утопающих — дело рук самих утопающих?

У «звезды»-модели нет выбора: она прикована к конвейеру, точнее, сама — его деталь.

У актера, способного перевоплощаться, толковать мир, выражать свое к нему отношение, выбор есть (равно, как есть счет в банке, что бесспорно обеспечивает некоторую независимость). И в среде французского актерства немало художников, работы которых вызвали высокие переживания, интеллектуальный или сердечный отклик зрителей, коллег, критиков и массу предложений о сотрудничестве со стороны коммерсантов. Дельфин Сейриг («Мюриэль», «Прошлым летом в Мариенбаде», «Мистер Фридом», «Украденные поцелуи», «Нора»), Эммануэль Рива («Хиросима, моя любовь», «Тереза Дескейру»), Жак Перрен («Семейная хроника», «317 взвод»), Клод Риш («Я тебя люблю, я тебя люблю»), Анна Карина («Жить своей жизнью», «Сюзанна Симонен, монахиня Дидро», «Они шли за солдатами») — каждый из них мог бы сегодня сравниться в популярности с фаворитами. Но они предпочли сохранить чистоту своей художнической репутации.

Во всяком случае, во французском варианте жалеть надо не актеров, а кинематограф. Если волк проглотил Красную Шапочку, то Красная Шапочка в свою очередь скушала бабушку — так бы, наверное, выглядела старая милая сказка в интерпретации современного специалиста по черному юмору, если бы такового заинтересовали действующие силы нашего рассказа.

Французское кино полупридушено объединенными усилиями «королей экрана». Возможно, что это сделано и делается непредумышленно и не злоумышленно. Кто же в ясном уме станет сознательно рубить сук, на котором расположился? И все же результат от этого не становится другим.

Кинематограф Франции 70-х годов XX века сравним с провинциальным театром конца века прошлого. Репертуар, постановки, оформление — все пригнано на примадонн и премьеров. От этого проигрывает актер — тускнеет его правда, делом техники становится страсть. Вместо поисков пути в глубь человеческого сердца он поражает виртуозностью. Но и произведение — в нашем случае фильм — теряет оттого, что из суммы компонентов, каждый из которых важен в отдельности и нужен в сочетании с остальными, поднимается, заслоняя собой всё, один-единственный — актер *.

---

* Видимо, сознавая, что творчески и по положению французские популярные актеры отличаются от старых «звезд» Америки, Р. Предаль употребляет распространенное во французском английское star (звезда) только в заглавии. В тексте он пользуется французским vedette, что означает и знаменитость, и руководитель, и видный артист. Желая отразить общественное распространение «панактерства», Предаль изобрел неологизм «ведеттериат».

---

* Джон Гилгуд. На сцене и за кулисами. Л., «Искусство», 1969, стр. 242—243.

** «Cinéma — 74», № 193, p. 30.

Скорее всего диктатура фаворитов сложилась в результате стратегии коммерческого натиска. В 60-е годы о кино много говорили и писали, но катастрофически мало ходили в кинотеатры. Самые известные фильмы той поры становились предметом исследований, но широкого зрителя не интересовали. То было время экспериментов: киноправда Руша, интроекция Рене, прямое кино Маркера, коллаж Годара — возбуждение в кинематографических и интеллектуальных кругах, прилив острого интереса к кино в среде молодежи и студенчества — и пустые залы предместий и провинции.

Заметим, что хотя поиски велись в разных направлениях и привели к разным результатам, одно в них было общее: неинтерес к актеру, в лучшем случае — попытки «усмирения» его значения в произведении экрана, отработка техники введения исполнителя в качестве сугубо рядового элемента в структуру фильма. Именно в те годы взошла звезда де Фюнеса. Его кипучая деятельность — беспрецедентное по тем временам количество фильмов, невиданный объем каждой из ролей, ее «утрамбованность» номерами — заполняла создавшийся вакуум. Казалось, актер поставил цель сыграть все и за всех.

Время шло. Экспериментаторы начали сдавать позиции. Вчерашние обличители, ниспровергатели, разрушители стали присматриваться к тому, что разрушали — и все более заинтересованно. Направление и причины этого процесса — предмет отдельного разговора. Прочертим здесь лишь пунктир нашей темы.

В тот момент, когда ведущие кинематографисты 60-х годов утратили неуступчивость к коммерческим соблазнам, дельцы ловко и прочно перехватили инициативу. Сытые по горло авторским — режиссерским и сценаристским — своеволием, помня забитые залы на де Фюнесе и в то же время трезво сознавая, что на «дефюнесах» (распространенное у прокатчиков всего мира называние фильмов французского комика) долго не продержаться, коммерсанты выдвинули модель «артистического», то есть отмеченного чертами новомодной поэтики и даже умеренно проблемного фильма с ограниченной инициативой авторов и с неограниченной активностью актеров.

Надо отдать коммерсантам должное, они сделали дальновидную ставку. Французское кино располагает сегодня огромным актерским потенциалом. Этот потенциал реализуется в двух областях, разных по природе и результату деятельности, но в реальной практике между собой связанных. Талант, индивидуальность, позиция в полноте своей осуществляются на свободной (или относительно свободной) от контроля бизнеса территории. Понять и оценить актера по справедливости, можно только присмотревшись к плодам его содружества с крупными художниками.

●

История французского кино знает двух бесспорно великих актеров — Жана Габена и Жерара Филипа. Полнее них с экрана никто не выразил время, активнее не принял в нем участие, теснее не был связан с современниками. Их вклад в национальное кинодостояние равно не измерим. Но характер дарования, содержание сыгранного, формы актерства, наконец, условия творчества и его контекст разводят их на почти противоположные полюсы исполнительского искусства.

Вершины сделанного Габеном поднимаются в 30-е годы, которые для кино Франции были чем-то похожи на пору цветения. Подъему гражданской активности, выросшей в антифашистский Народный фронт, кино вторило мудрым реализмом Жана Ренуара, сочностью портретной живописи Жюльена Дювивье, напряженной духовностью содружества Жак Превер — Марсель Карне. В этом цветении Габен стал Габеном. Этому цветению он немало способствовал.

Независимо от того, в какую фабулу был вплетен его герой, безразлично к жанру, стилю, даже просто к качеству фильмов с его участием, в героях Габена поражали неординарность личности, безукоризненность человеческого материала, воля к независимости. По существу, все сыгранное Габеном в «золотой век» французского кино и собственный его «золотой век» есть неизменный порыв к не-

зависимости, притом что в неукротимости габеновского персонажа, несмотря на вычурно литературные сюжеты отдельных фильмов, не было и признака дешевой анархической вольности. Свобода, которой хотел герой молодого Габена, — это свобода от вполне конкретных зол, порожденных обществом: темной вражды между людьми, бессмысленного убивания, унизительного прозябания на дне жизни.

Габена можно было бы назвать актером фактурным или даже характерным — так весома сама по себе «физическая часть» его исполнительского арсенала. Но смолоду Габен никогда своей фактуры специально не обыгрывал, да и в поздние годы строил на ней лишь единичные эпизоды. Его особая, хочется сказать, вызывающая телесность, даже черты лица до удивления напоминают фламандских крестьян с ранних рисунков и холстов Ван Гога. В образах Жана из «Набережной туманов», его тезки из «Славной компании», Марешаля из «Великой иллюзии», Франсуа из ленты «День начинается» облик героя содержал не рассказанную, а иногда и не предусмотренную фильмом типовую биографию. Фигура излучала силу, натренированную трудом крестьянина, шофера, грузчика, — одоление тяжести обретало у Габена помимо профессионального признака еще и символическое значение. Прочные ноги, казалось, врастали в землю и продолжались в ней невидимыми корнями. Словно высеченное из монолита малоподвижное лицо хранило сдержанную мудрость трудно живущих поколений. Но когда случался взрыв...

Раскаленная отчаянием, гневом, праведным протестом, могучая, уравновешенная личность взрывалась такой сокрушительной яростью, что становилось страшно, как при извержении внезапно взбушевавшегося вулкана.

Герои Габена взрывались не только гневом. В «Великой иллюзии» его Марешаль взлетал на сцену лагерного клуба во время самодеятельного выступления пленных, сообщал о французской победе, а потом с ликующей гордостью запевал «Марсельезу». Открытые патетические «пики» нечасты в габеновских работах. Он рассказывает о герое деловито, ровно, конкретно, со спокойной сосредоточенностью. Тем сильнее врезаются в память эмоциональные взлеты его «дельных парней», подобные сцене «Марсельезы» или эпизоду гулянья по поводу открытия кабачка в «Славной компании», где Габен в избытке радости поет и танцует.

Когда требовалось, Габен скрадывал впечатление массивности фигуры, как бы извлекал ядро тяжести из своего персонажа, переходя легко в иную «весовую категорию». В фильме «Пепе Ле Мокко» он играл преследуемого полицией повелителя алжирских домушников, разочаровавшегося в ремесле, снедаемого тоской по Парижу. Фильм почти целиком сыгран актером сидя, без движения, голосом и лицом. А в финале, презрев опасность, Пепе — Габен вырывался из «норы» и бежал по крутым улочкам Казбы в порт, где готовился отплыть в Марсель белопалубный красавец. Это был один из габеновских взрывов. Пепе Ле Мокко бежал так стремительно, так невесомо, почти бесплотно, что возникал образ гонимого перекати-поле. Ощущение тяжести возвращалось несколько мгновений спустя, когда собственноручно пронзенное тело Пепе грузно сползало по холодной портовой ограде... Как, каким чудом достигались эти превращения «живой массы», знает один Габен, а быть может, не знает и он.

В психологическом, нравственном, физическом «составе» героев Габена 30-х годов все — характерное, классовое, родовое. И одновременно — непостижимым образом — неповторимое, исключительное. Но и исключительное Габена особого свойства — это исключительность полноты и естественности. Биографы актера пишут, что, начиная готовить новую роль, он первым делом осваивает рабочие приемы профессии будущего героя. Не случайно в «оркестре» Габена столь выразительны руки. Их движения коротки, точны и спокойны краткостью и покоем абсолютного умения. Если бы многомерную ткань актерского воплощения можно было, по примеру литературного текста, характеризовать понятием афористичности, кадры, в которых работают руки Габена, стали бы хрестоматийными образцами ак-

терской афористики — такая здесь концентрация мысли, опыта, энергии, такая органика выражения.

Для Габена в этом дальняя и, может быть, главная цель. Чувство собственного достоинства, которое носят герои Габена, обеспечено наиважнейшим — умением делать дело. Беспрекословность мастерства на том его уровне, когда оно обретает свою этику, свой кодекс чести, производила и по сей день производит магнетическое воздействие на зрителей.

В эпоху, когда французское кино сделало наибольшее приближение к реальности, не удивительно, что Габен оказался незаменим. Впрочем, вполне возможно, что взаимоотношения были двусторонними. Актер был нужен кино таким, каким он был. Кино сформировало его таким, каким он стал. Органика и свобода Габена обманывают. Он — не типаж, он не присутствует на площадке, великодушно позволяя камере подсматривать за собой, — он играет. Его роли в фильмах больших режиссеров — свидетельство редкого по пластичности сочетания актерского «я» и общего авторского замысла.

Конечно, творческой природе Габена, его профессиональной выучке в духе натуральной школы Антуана ближе всего были Ренуар и Гремийон. Они помогли ему полнее всего реализовать его мастерство и художнический потенциал. Сложнее осуществлялась работа с романтиками. В зыбком, смутном мире их фильмов, где размыты контуры предметов и фигур, а от действий людей остается лишь след тайны, непререкаемая конкретность, весомость героя Габена воспринималась свидетельством достоверности этой поэтической реальности. Но и сам актер проникался этой второй реальностью кинематографа Превера и Карне. Особая духовная субстанция заряжала его новым ощущением драматизма, делала острее, порывистее его волю к свободе и добру.

Именно эту духовную надстройку утратил послевоенный герой Габена. У его рабочих по-прежнему золотые руки, но почему-то чувствуется, что их осанистое достоинство — и от того, что они знают, как подороже эти руки продать. Воры Габена взламывают сейфы не ради приключения и уж, конечно, не для самоутверждения, как «мальчишки» Делона или Бельмондо: им нужны деньги, чтобы прикупить гектар-другой землицы, расширить «дело», обеспечить себе безбедную старость. А его полицейские честно несут свою службу не из гуманных целей и не во имя Справедливости с большой буквы — если даже и для них, то лишь попутно, в т о м числе, — его Мегрэ истово сосет свою трубку, чтобы, черт подери, укрепить эту жизнь хоть каким-нибудь порядком. Недовольный миром, в котором ему пришлось жить, устремленный в будущее, подталкиваемый надеждой, герой молодого Габена смирился и пристроился. С тех пор, как Габен не играет противостояние, он усилил другой свой мотив — укорененность в жизни, в э т о й жизни. С не убавившейся с годами точностью он продолжает играть выразительность бытовых и социальных характеристик, откровение умного движения, каждый раз как бы рождающегося впервые. Актерство Габена при изумляющем количестве фабульных поворотов и попросту копий обнаруживает уникальное свойство: штампы его не разрушают. Но что ушло, то ушло...

Габен никогда не декларировал своих взглядов, гражданских и художнических. Да и зачем, когда его создания говорят с экрана с полнотой, которая не перестает изумлять уже больше сорока лет?

В дни Народного фронта они говорили о сокрушительной силе единства простых людей, о их неукротимой воле к совершенствованию социального мира. Теперь они говорят, что Габен не хочет участвовать в серьезных фильмах, что, отринув сотрудничество с ищущими режиссерами, он допускает до себя только тех, кто его не беспокоит, кто не мешает ему — в который раз!— повторять себя в предлагаемых — и каких же схожих!— обстоятельствах.

●

Уникальный вклад Габена в силу самой своей уникальности не мог остаться перевернутой страницей национальной киноистории. Ког-

да улеглись тревоги силача и хрупкий юноша Жерар Филип, подхватив эстафету, забил во всефранцузский колокол, юноше стали вторить охотнее. Но по негромким фильмам, по неброским ролям теснились не двойники — наследники Габена.

Они не играли «под Габена» и, конечно, не могли играть, «как Габен». Они стремились воплощать близкое — надежность, силу и привлекательность того социального типа, старшим братом которого был Марешаль из «Великой иллюзии» или Жан — заводила «Славной компании». В жизни французского кино не раз требовались особые усилия, чтобы сохранить на экране демократического героя.

Как ни странно по первому впечатлению, но в 50—60-е ближе других классическому Габену был Бурвиль. Казалось бы, что между ними общего? Габен почти монументален, Бурвиль же неприметен: со своей воистину «среднестатистической» внешностью он мог бы действовать на экране среди тех, кто выиграл «Битву на рельсах». Оттого, что в послевоенной Франции не состоялся неореализм, Бурвиль, возможно, потерял больше других. Габен играл разное, но полнее всего реализовался в драме. Бурвиль тоже играл разное, но прославился комиком. Он привел своего простака из деревни, и хотя по этой причине горизонт его героя неширок, но комплекса социальной неполноценности он ни в малой степени не испытывал. Габен в 30-е годы играл людей, готовившихся к важным жизненным битвам. Герои Бурвиля веселились на празднике победы, одержанной силой единства простых людей.

Вероятно, поэтому в актерском инстинкте Бурвиля так сильно выражено ансамблевое начало: легко приспосабливаясь к партнерам, в групповом портрете он не терял своего лица. Его не затмил сам Габен («Через Париж»), не умалил Пьер Брассер («Веские доказательства»), его не мог подавить даже Луи де Фюнес, этот, по слову критика, «бешеный фонтан» французской комедии. Неказистость Бурвиля выдерживала испытания на прочность: ее подкреплял надежный потенциал добра. Что бы ни происходило с персонажами артиста, в какую бы кутерьму сюжетных перипетий ни толкали его комические qui pro quo, он оставался человеком незапятнанной совести.

Вовсе не следует, что Бурвиль ничего, кроме добряка-недотепы, на своем веку не играл. Играл. Случалось, он как бы продлевал в другую сторону черты своего бывшего крестьянина. Так появился его Тенардье — человек коротких целей и агрессивной недоверчивости ко всем, кто не свой. Парадоксально, но сыгранный Бурвилем кабатчик из «Отверженных» Гюго оказался самой художественной фигурой фильма Ле Шануа.

К реализму и народности Габена «с поправкой Бурвиля» восходят работы двух других актеров, имена которых все чаще появляются в титрах новых фильмов. Рюфюс («Супружество», «Лили, люби меня») и особенно стремительно обретающий популярность Жерар Депардье («Винсент, Франсуа, Поль и другие», «1900») пытаются сломить укоренившийся в сознании многих французских кинематографистов предрассудок, согласно которому «огонь топки, спецовка и пот куда менее эстетичны, чем костюм от Кардена, надушенный «Шанель № 5» *. Присутствие на экране рабочих парней Рюфюса и Депардье, введение их в действенный круг внимания зрителей — серьезная заявка на то, чтобы преодолеть идеологический и эстетический снобизм «новой волны», подорвать железное табу коммерческого кино на социального героя как на «нерентабельный компонент».

●

Война, погасившая социальный порыв героев Габена, поселившая в их душах горечь разочарования и усталость, подняла к творчеству второго великана французских киноактеров — Жерара Филипа. Его юные герои отозвались готовностью к борьбе и абсолютным бесстрашием, победа над фашизмом сообщила их действиям волевой мажор (японцы называли Филипа «самурай весны» — красиво и точно). «Странности» французской действительности военного времени — блиц-капитуляция, Виши, коллаборационизм — преломились

* «Cinéma — 72». № 176. p. 53.

в них горечью и неукротимой, до конца, ненавистью к компромиссу. Вдохновленный к творчеству драматическими социальными обстоятельствами эпохи, гражданski воспитанный в духе прогрессивных идей, Жерар Филип, однако, не играл политических тем и мотивов. В его героях жил нравственный итог пережитого, самим ли актером или его современниками. Он был романтиком в том, что провозглашал, и в том, как провозглашаемое доносил до зрителей.

Романтически обобщенные идеалы добра, долга, верности, благородства горели в его героях разом или порознь, в лирическом единстве или дразнящем, драматическом контрапункте. Идеалы перерастали героев, их бренное тело, их действия. Каждый час их жизней, каждый поступок соотносились с неким вечным кодексом чести. И при этом — никакой напыщенности, никакой риторики. «В руках у него было все, а он усердно стремился походить на тех, у кого ничего нет», — сказала после его смерти Мария Казарес.

Жерар Филип не «лепил» свое тело в иной образ, он почти не знал грима, исторический костюм носил с тою же изящной небрежностью, с какой ходил по Москве и Ленинграду в твидовом пиджачке из универмага единых цен. Он был отлично тренирован: страдая туберкулезом легких — наследством военного времени, — проделывал в «Фанфане-Тюльпане» головокружительную акробатику. Но даже здесь каскадный вихрь физических действий не заглушил романтического звучания образа.

Он был романтиком не только по составу волновавших его идей, но и по тому, как понимал назначение актерского искусства. В театре он играл классицистов и Шекспира, греков и Камю, но рожден был завязывать «битвы об «Эрнани». Ему важно было не только свое «верую», но и то, чтобы это его «верую» разделили остальные.

Его игра обладала волшебной заразительностью. Написанное о Сиде — Филипе сравнимо только со сказанным Белинским о русском романтике Мочалове в роли Гамлета. Французский актер нес идеалы на вытянутых руках перед своими героями, чтобы освещать им путь и чтобы приблизить эти идеалы к зрителям. Его герои излучали романтическое свечение.

Жерар Филип

Создания военных и первых послевоенных лент — Ангел в «Содоме и Гоморре» Жироду (театральная работа), князь Мышкин в рядовой экранизации романа Достоевского — све-

тились призрачным лунным светом. Вокруг них была аура, наподобие той, что окутывала грустного мима Батиста, незадолго до этого сыгранного Жаном Луи Барро в «Детях райка». Да и зрителям лунные герои Жерара Филипа говорили приблизительно то же: в мире, где попраны изначальные ценности, где простое и ясное извращено демагогией и корыстью, в мире, загаженном трусостью, насилием, политической подлостью, надо остаться самим собой. Незапятнанность в этом контексте воспринималась альтернативой национальному позору — коллаборационизму.

После Освобождения, когда разгром фашизма окрылил надеждами на лучшее, справедливое мироустройство, талант Жерара Филипа расцвел, напитался соками этих надежд. Его герои вышли из глубокой обороны. Теперь они стали нетерпимы, кипучи, активны.

Необычайной силы душевным светом наделил актер своего Франсуа из фильма «Бес в ребро», поставленного К. Отан-Лара по роману Р. Радиге. Основное действие картины происходит в годы первой мировой войны. Дома, в лицее, в кафе, на улице — все вокруг Франсуа говорит о войне. Но даже неопытный глаз семнадцатилетнего юноши заметил, что патриотические фразы не мешают его семейке и людям «их круга» недурно наживаться на войне, а сентенции о суровых законах военного времени — обстряпывать потихоньку свои дела. Герой переживает восторг и отчаяние, нежность и страхи первой любви. Сказать «переживает» — не сказать ничего о состоянии Франсуа: он одержим чувством к Марте. Фабула содержала щекотливый момент: избранница Франсуа старше его по возрасту, и к тому же ее муж на фронте. Прекрасное стечение обстоятельств, чтобы дать пищу грязному воображению, работу злым языкам, основание негодовать патриотическим пройдохам. Одержимость Франсуа раскалена противоборством двух эмоций: он боготворит Марту и яростно, до отвращения, не приемлет окружения, его пакостного буржуазного здравомыслия.

Фанфан-Тюльпан влепил звонкую оплеуху этому самому здравомыслию. Свобода, легкость, бесшабашная бравада — Жерар Филип «купался» в роли, благодаря его актерскому вкладу фильм не скатился к площадному фарсу и избежал штампованной романтики «плаща и шпаги». Филип очень дорожил своим солнечным рыцарем-плутом, потому что для него это был «человек, сам творящий свою судьбу».

...Однажды актер получил послание, в котором содержались строчки: «Старина Жерар! Ты хотел бы разглядеть самого себя, но ничего не выйдет... Ты все время приукрашиваешь действительность. Иди к черту». Сердитое письмо Жерару Филипу написал... Жерар Филип. Шутка? Возможно. Но и нешуточная тревога за свою работу: боязнь оказаться слепо прекраснодушным, сомнение — а стоит ли этот деловой, лихорадочно богатеющий мир высоких слов и пламенных посланий?

Однако «низких» слов Жерар Филип органически не мог выговорить. Он попробовал сменить тон. Он стал насмешником, то веселым, то сердитым, а то резким и категоричным.

В «Господине Рипуа» с безукоризненной точностью актер иронически переиначил свой кровный мотив возвышенной страсти сопоставлением его с характером персонажа — предприимчивого брачного авантюриста, шармирующего богатеньких англичанок. Рене Клеман начинал этим фильмом серию лент, которую критика назвала «фильмами об очаровательных канальях» и которая стала как бы объективным изучением современных нравов. Между тем Филип здесь не сжигал то, чему поклонялся. Его дальняя цель не изменилась: он отрицал бессмертную пошлость, с какой буржуа (разве только один бедняга Рипуа?) ухитряются извлекать корысть из высоких понятий.

Как ни странно, но по этой же причине актер невзлюбил Жюльена Сореля и высмеял в нем карьериста, построившего проект своей жизни на игре в романтическую страсть с влиятельными женщинами. Стендалевский герой, честолюбец и бунтарь, с сознанием, разбуженным Великой французской революцией, по существу, остался вне роли. Лишь финал фильма Жерар Филип играл на полном дыхании: по зеленой траве под куполом бескрайнего синего неба ровным шагом шел к гильотине гордый человек, отринувший суету и корысть.

Жерар Филип не умел быть бесстрастным «воплотителем». В его сценических и экранных созданиях сосуществовали всегда двое — герой пьесы или фильма и актер. Их диалог не скрывался, не запрятывался, а выносился на поверхность, составляя самою материю роли. Герои менялись, менялось к ним отношение, но идеалы и надежды художника оставались неизменными.

Кажется, в какой-то момент Филип убоялся оказаться смешным и несовременным со своей потребностью вдохновлять, взывать к чести, правде и доброте. Он хотел постичь тяжесть сомнения, обузу нерешенного выбора, мечтал под руководством Питера Брука сыграть Гамлета. Он был беспощаден к себе и вместе с героем хотел принять кару за слепоту и неведение: за неделю до смерти на полях «Царя Эдипа» Софокла его рука вывела: «Для меня через 10 лет». Он не успел снять с полки Сервантеса, чтобы на самый конец запланировать для себя «Дон-Кихота».

«Смерть героя» — так назывался один из некрологов Жерара Филипа. Это подтвердилось. С тех пор и до наших дней не было и нет на экране Франции артиста, о котором можно было бы сказать, что он не только снимается в главных ролях, но еще играет сумму духовных, нравственных качеств, которой принято характеризовать героев в жизни.

●

Новое актерское поколение вступало в жизнь под злой звездой. «Холодная война» с ее предпотопной истерией, с паническим ожиданием со дня на день атомного конца, с животным кличем «однова живем» обрушилась на юность тех, кого кино вскоре представит на экране. В терминологии буржуазных публицистов 50-е годы удовлетворенно именуются «годами стабилизации» в отличие от неуравновешенных, разбереженных надеждами первых послевоенных лет. Но именно в стабильное десятилетие выходит в жизнь сбитое с толку, растерянное поколение молодежи средних слоев общества.

Сыновья не понимали и не старались понять, что делали их отцы в конторе, банке, министерстве. Но дома, наблюдая за родителями, они плакали злыми слезами. Отцы лгали о добропорядочности. Отпрыски исповедовали либертинаж — практическую свободу нравов. Отцы пеклись о респектабельности. Сыновья натянули джинсы. Отцы для престижа посещали Гранд Опера и Комеди Франсэз. Дети обивали пороги дискотек. Молодые не спорили со старшими, они от них отгородились — отвергли ложь, наплевали на здравый смысл — своеобразную стратегию наживы, про которую им дома прожужжали уши. Свою искренность они обретали на уровне инстинктов. Позже, в середине 60-х годов, их спазматическое отвращение к буржуазному быту трансформируется в подобие политических программ: они станут «новыми левыми» — анархистами, маоистами, неотроцкистами. А в 50-е годы их политикой, идеологией и даже в определенном смысле — языком был ритм. Поколение, поставившее перед миром так называемую «молодежную проблему», выразило себя в рок-н-ролле полнее и адекватнее, чем в литературе, театре, кино.

На экране о нем говорили немногие и до начала 60-х годов только старшие: Кайатт в картине «Перед потопом» (1954) — с состраданием к нервической смятенности подростков, Карне в «Обманщиках» (1958) — с испугом и неприязнью, Клузо в «Истине» (1960) — психологически правдиво, но вне социального контекста. Было ясно, что для того чтобы сыграть нового молодого героя, актер должен обладать иными, нежели традиционный jeune premier, качествáми, иной психофизической структурой.

Иными, но какими? На съемочных площадках уже подвизались Жан Луи Трентиньян, Жан Поль Бельмондо, Ален Делон, Жак Шаррье, Марина Влади, Паскаль Пети. Молодые люди старательно играли «под Жерара Филипа», а девушки — под очаровательного подростка тех лет Дани Робен.

Иной была одна Брижитт Бардо.

Ее стихийный отказ от принятого в «приличном обществе», ее естественное равнодушие ко всему житейскому, чем это общество дорожит, ее жизнерадостность маленького зверька, ее органическая неспособность к самомалей-

шему моральному выбору, ее полнейшая растерянность перед любой необходимостью духовной работы обескураживали и привлекали безоговорочной органикой.

Бардо отличалась от других, но как феномен жизни, как натура, а не особенностями художественного сознания. «Она могла представить свою героиню в любой ситуации, но при том единственном условии, что этой героиней будет она сама», — писал недавно на страницах «Экспресса» ее Пигмалион — режиссер Роже Вадим.

Между тем Бардо не лишена актерского дарования в точном смысле этого понятия. Умело направленная, она легко входит в предлагаемую ситуацию, особенно если это комедийная ситуация, у нее вкус к игре, хорошее чувство стиля. Много написано о притягательности «мифа Бардо». Теперь, когда этот миф ушел в прошлое, стоит поразмыслить над парадоксом Бардо, ибо именно в нем причина, по которой миф и вообще кинокарьера артистки так быстро, в сущности, сникли.

Брижитт Бардо прославилась как натурщица, обладая данными актрисы. В качестве натурщицы она представляла вызывающе интересное жизненное явление, а в качестве артистки к этому жизненному явлению была глуха. Ее воображение начинало действовать на дистанции между «я» и «не-я». Свобода от себя и прежде всего от своей легенды пробуждала в ней оптимизм, веселье, шаловливую грацию.

Актрису Бардо угадал и представил Клер в «Больших маневрах», лучшие ее роли — в фильмах «Бабетта идет на войну», «Вива Мария!», «Истина». Натурщицу Бардо ввел на экран Р. Вадим фильмом «... И бог создал женщину», затем она вкусила славу в картинах «В случае несчастья», «Истина». Ряды пересеклись лишь однажды — в «Истине» Клузо. Здесь коронная роль Бардо — Доминик, юная либертинка, убивающая возлюбленного за то, что, реальный, он не соответствует ее мечте о нем. В «Истине» человеческий и социальный феномен Бардо не просто явлен, но познан и художественно обобщен. Однако диагноз поставлен слишком поздно

К тому времени, когда «Истина» вышла на экран, подростковый нонконформизм в варианте 50-х годов завершался. Предпотопные дети выросли. Одни уже топтались в отцовских конторах, другие отправлялись в Алжир. Молодые начала 60-х годов были агрессивнее, злее, образованнее. Они стекались в Латинский квартал, где обретали идеологов, организаторов, витиев и портретистов — кинематографистов. Повзрослела и героиня Бардо. Она утратила очарование непосредственности, легкость переходов из одного крайнего состояния в другое.

Для Шаброля, Трюффо, Годара Бардо была «уходящей натурой» и как таковая нисколько их не привлекала. Правда, однажды, безотносительно к молодежной теме, Годар вспомнил о ней, когда для роли Камиллы из «Презрения» (по Моравиа) ему понадобилась некая субстанция чистого биологизма или точнее — плазма жизни, не оформленная в личность, стерильно чистая от всяких «родимых пятен» цивилизации: морали, интеллектуализма, эстетизма. Годар и снял Бардо, лишив ее даже тех штрихов, жестов, ритмов, в которых она свободно себя чувствовала как натурщица.

Что касается собственно актерского творчества, то оказий для него было немного. После «стариков» — Клера, Клузо и Кристиан-Жака («Бабетта идет на войну») Бардо работала только с одним серьезным режиссером — Маллем. Из нескольких опытов удался только один — «Вива Мария!». Но они вскрыли любопытное свойство, которое, как показали сходные актерские судьбы, является не индивидуальным свойством Брижитт Бардо, а в значительной мере генерационной чертой поколения. Ее можно определить как вялость художественного посыла. Не востребованный творческий потенциал не бунтует, не рвется к реализации, а пассивно ждет — откроют или не откроют, предложит роль режиссер — хорошо; ремесленник — тоже можно. Разумеется, этика актерской «коллаборации» с коммерцией неразрывно связана с эстетикой: чем глуше внутренний голос или по-другому — своя тема, тем легче завязываются опасные связи.

Независимо от того, играли или не играли

нынешние ведущие французские киноартисты сюжет поколения, они этому поколению принадлежат. Связь сказывается и в их творческой судьбе, и в том, что прочитывается в их экранных явлениях.

●

Ален Делон «обманщиков» не играл. Может быть, виной тому идеальная красота его лица. Такое лицо стоило того, чтобы к нему достраивать образ. Достройка осуществлялась в двух вариантах. Один — простой, следующий житейской мудрости: «глаза — зеркало души». Какие глаза — такая душа: чистая, красивая, голубая. Чистых душ Делон переиграл немало. Рокко из фильма Висконти — пик этой линии, при том что смысл образа не исчерпывался гармонией внешнего облика и внутреннего содержания. Висконти ввел в эту гармонию своеобразную диалектику — об этом чуть позже.

Другой вариант достройки прямо противоположен первому, но его принцип опять без труда определяется житейской мудростью: «внешность обманчива». Контрапункт чистоты и коварства, хрупкости и жестокости, сатанинское в ангельском впервые сочинил для Делона Клеман, когда снимал «Опаленные солнцем» (1960). Делон играл там прихлебателя, возжаждавшего стать господином, милягу, дважды хладнокровно убивавшего. Это был первый громкий успех артиста в ленте об «очаровательных канальях», после чего двойственность его персонажа была поставлена на конвейер и обыграна по крайней мере в двадцати мало отличных друг от друга ролях.

Случай Делона — простой и ясный пример высокомастеровитой актерской службы серийному кинопроизводству. Актер и сам не жалуется, что работает, в основном, в коммерческом секторе. Все в нем пригнано для этой работы. К своему занятию он относится спокойно, трезво, без мистификации: не «высокая болезнь», не самовыражение, а просто дело, в котором, чтобы преуспеть, надо поддерживать высокую профессиональную кондицию, постоянно напоминать о себе (то есть не сходить с экрана), стремиться большему научиться, сотрудничая с большими художниками.

«Игровой состав» Делона соответствует поэтике коммерческого фильма. Его темперамент просыпается в действии. А что, как не остросюжетный сюжет — основа основ массового зрелища? В паузе Делон цепенеет, глохнет, как бы перестает быть. На полном отсутствии у актера подтекста построили его роли в своих фильмах Висконти и Антониони. В «Затмении» маклер Пьерро обаятелен и полон жизни, когда неистовствует в биржевом спекулятивном ажиотаже, и скучен, пресен, безлик на любовном свидании. Висконти в «Рокко и его братьях» придал оцепенению актера на недейственных участках роли глубокий философский смысл. Дух светлый и лучистый, избранник господень, терзающийся в юдоли горя и страстей человеческих своей незапятнанностью, бросающий себя в бокс — в тело, мышцы, в грех — как на панель, туда, где брат, Надя, где другие, — таков Рокко, транспонированный в висконтиевскую этическую систему князь Мышкин из «Идиота» Достоевского. Он хочет быть как все, а все хотят его «светости» — света, чистоты, его улыбки. Только в главную минуту оказывается, что свет без плоти — холоден, а дух без юдоли — бестрепетен. Делон не играл эти сложные и, возможно, небесспорные антиномии Висконти, да Висконти, надо думать, и не рассчитывал на это. Он воспользовался четкостью того, что Делон умеет играть, и достаточной беспомощностью его в бездейственных фрагментах, и сотворил свою систему.

При полнейшем неприсутствии личности актера в его созданиях, каким же образом проявляется причастность его к «сердитому поколению»? Она проявляется претворенно и, по всей вероятности, неосознанно. Ален Делон натренирован, техничен, хорошо держит ритм, и мало кто может сравниться с ним в галопадах, поединках, изощренных «балетах» ограблений. Но есть в каждой из его ролей главная точка — момент, когда на наших глазах происходит вспышка беспощадного, холодного темперамента, и герой вспыхивает разрушительной силой. В эту обжигающую минуту не техника, не искусность, не мастерство, но сама стихия врывается на экран — и вот он, отсутствовавший дотоле творец! Еще «новые левые» не за-

голосили на всех углах, что насилие и разрушение суть не средства, но цель и содержание антибуржуазности, еще не успели они превратиться в фанатичных экстремистов, а яркие вспышки жестокого темперамента коммерческого фаворита уже предвещали оргии «акционистов» в послемайские дни 1968 года.

●

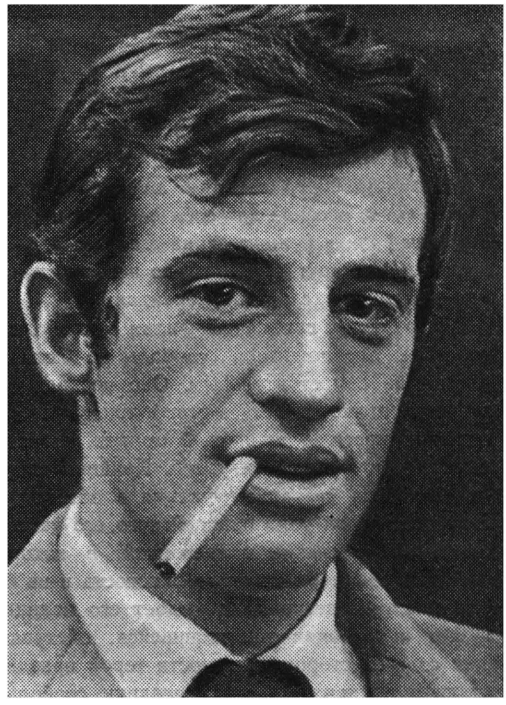
Если Брижитт Бардо представительствовала от юных несогласных, так сказать, au naturel — без художественных обработок и обобщений, то Жан Поль Бельмондо полнее всех представил молодого «обманщика» — его психологию, манеры, образ жизни, его мифологию — и сделал это, по существу, одной ролью.

Оглушительный успех выступления Бельмондо в фильме «На последнем дыхании» (1960) объясняли исключительной жизненностью его персонажа. Многие принимали его за непрофессионала и полагали, что он, подобно БрижиттБардо, попросту сыграл себя. Действительно, нелегко поверить, что эта бравада, жаргон, ужимки, полнейшая беззаботность, наконец, почти невероятная заполненность существованием каждой пустой, бездейственной минуты (полный контраст Делону) — чтобы все это было сочинено и сыграно.

Между тем это было именно так. Сценарист Трюффо и режиссер Годар входили в кино с обещаниями потеснить кинематографическую условность и освободить на экране место реальности живой, меняющейся неожиданно. Но и тот, и другой избегали работать с непрофессиональными исполнителями. Бельмондо был профессионально опытнее авторов картины. Он уже успел сыграть порядочный театральный репертуар и сняться в десяти фильмах.

В знаменитых «Обманщиках» Карне и в фильме Шаброля «На двойной поворот ключа» Бельмондо не выглядел неактером. Там у него были роли развязных пройдох — любителей антибуржуазно поболтать и при случае урвать кус пожирнее с буржуазного стола. По этим фильмам казалось, что своими внешними данными он навсегда приговорен застрять в ролях «плохих нонконформистов»

Годар так организовал работу с актером,



Жан Поль Бельмондо

что сумел добиться необычайной интенсивности его участия. В определенном смысле режиссер предоставил исполнителю самостоятельность. «В первый день съемок он велел мне войти в телефонную будку и говорить в трубку что мне заблагорассудится. Меня это ошарашило, потому что опыта участия в таком фильме я не имел. Я не знал, что мы снимаем, никто не знал, даже, кажется, он сам», — вот недавние воспоминания Бельмондо о первых попытках импровизационной игры. Растерянность, почти паника первых дней сменились счастливым сознанием свободы, «полной свободы» — уточняет Бельмондо. Впоследствии Годар работал импровизационно со всеми своими актерами, но никто, кроме Бельмондо и Карины, не раскрылся так щедро, изобретательно, неожидан-

но даже для самих себя. Раскрепостив актера от оков павильонной игры, обструганной репетициями, Годар обнаружил в нем редкостную спонтанность и полноту жизни в причудливом, нелогичном, внутренне противоречивом образе гангстера-мечтателя.

Бельмондо обрел свободу ощущения фрагмента, когда осознал для себя целое. Актерское решение роли и режиссерский замысел если не противоречат друг другу, то, во всяком случае, не во всем друг с другом совпадают.

Годар делал свободный фильм о свободном человеке. Его понимание свободы не было ни новым, ни самостоятельным. Оно восходило к экзистенциалистской идее освобождения от пут повседневности — прописной морали, здравого смысла — в крайней ситуации. Крайняя ситуация заявлена названием фильма и обоснована сюжетом: герой убил полицейского, его усиленно ищут, он связан с девчонкой, в которой чувствует для себя какую-то опасность и не без основания — девчонка и выдает его полиции. И вот в условиях ощетинившейся, обступающей со всех сторон реальности герой празднует свой индивидуальный «праздник свободы».

Бельмондо, выстраивая своего Мишеля Пуакара, не думает о философии существования. Он ищет психологический ключ к своему герою и находит его в характерной особенности психики «сердитого поколения» — в его инфантильности. По Бельмондо, Мишель — не свободный человек, а тот, кто играет в свободу. Прямо скажем, уточнение с позиций правды жизни и вразрез с годаровской интеллектуальной мистификацией. Мишель играет сюжет свободы, но радость истинной свободы приносит ему само это занятие — игра.

Эту игру в игре Бельмондо перенес почти во все свои роли. В фильме о благородном разбойнике Картуше («Картуш») исторический костюм сидит на нем вкривь и вкось, исторической пластики — никакой. Бельмондо и здесь играет не героя, а в героя. И стандартный, сотни раз прокрученный сюжет в жанре «плаща и шпаги» обретает живое дыхание, свежесть и то, что в большинстве случаев в нем отсутствует, — правду.

Французы предпочитают Бельмондо в ролях гангстеров всем американским гангстерам потому, что его живость, воображение, добродушие делают их нестрашными. В своих гангстерах актер очаровательно недоигрывает то же, что недоиграл у Годара, — социальную опасность этих персонажей.

Но не все «игры» Бельмондо обаятельны. В «Наследнике» Филипа Лабро в роли капиталиста-патриота он производит впечатление недоросля, увлекшегося игрой в политику.

Сочная, динамичная, чрезвычайно привлекательная актерская материя Бельмондо совершенно, однако, неспособна к воплощению идеологии. Он и сам это знает и не случайно не занят ни в одном из экстремистски-политических фильмов Годара.

●

Жан Луи Трентиньян в политических фильмах участвует. После «Конформиста» о нем говорят как об идеальном актере политического кинематографа. Действительно, спокойная внятность его актерского почерка, четкость отношения к персонажу весьма уместны в произведениях, где ясность и досказанность — первейшее условие успеха, а авторский суд — цель творчества.

Среди сделанного им работам в политических фильмах принадлежит видное место. Однако если бы не наступила полоса увлечения этими картинами, то Трентиньян мог решить свою актерскую задачу в произведениях другого типа. Герой и характер отношения к нему сложились у актера достаточно давно и не стихийно, не прихотью господина случая. Судьба Трентиньяна — поразительный пример целеустремленности, его успехи с полным основанием можно считать результатом постоянного трезвого самопознания и упорного саморазвития. Приближение к персонажу для актера — это процесс тщательного узнавания другого и себя в связи с другим. Его работа над собой — упрямое преодоление природных данных, постоянное пополнение уже накопленных знаний, представлений, умений. После Габена никто лучше Трентиньяна во французском актерстве не подтверждает краеугольный принцип эстетики Станиславского, сформулирован-

ный исследователем таким образом: «У актера получают мощь и развитие собственные его переживания в меру того, как он обращает их на познание чужой духовной жизни. Постижение того, чем живет кто-то другой, является для актера могучим средством для развития собственной духовной личности, другого он познает, а сам при этом кем-то новым становится» *.

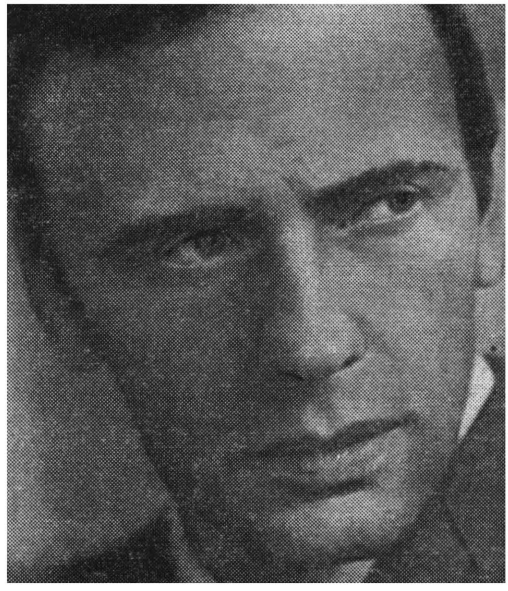
О первых выступлениях Трентиньяна говорили: мило, скромно, тонко. Когда он показал свои настоящие работы, обнаружилось, что эти определения в равной степени характеризуют и актерскую манеру, и героя, который актера занимает.

Жан Луи Трентиньян своих самых значительных воплощений — это обычный, неприметный, скромный человек, который, в отличие от активных героев Делона и нахрапистых шалопаев Бельмондо, обществу не противостоит, а, напротив, желает в обществе состоять. Трентиньян сосредоточен главным образом на этом — на потребности выхода из замкнутого существования, на попытках своих персонажей навести мосты к другим, на радостях или мучениях этого процесса. Поворот к «горизонту всех» (Элюар) изучен французским актером, как никем другим.

Такая «специализация» приобретает особый вес, если принять во внимание, что в западном искусстве — не только французском — предметом художественного исследования преимущественно становится отдельный человек: беспощадная атомизация людского сообщества в буржуазных условиях отражается и в искусстве.

Путь трентиньяновского героя к другим — не обязательно восхождение, приобретение, обогащение личности. Все зависит от того, кто эти другие

Маленький студентик, добросовестно зубрящий римское право в начале «Обгона», в финале фильма неузнаваемо преображен: его переполняет радость молодости, веселит морской простор, возбуждает бешеная скорость. Этому превращению предшествовало путешествие вместе с человеком, смысл и содержание жизни которого — в общении с другими.



Жан Луи Трентиньян

В тщательно подобранных штрихах психологического портрета (Трентиньян — ювелир нюансов) встает социальная биография героя: небогатые родители, жертвуя последним, отправляют сына учиться, сын, рассудительный юноша, и сам знает, что образование — его единственный шанс выбиться. И вот, раб сыновнего долга и корыстного здравого смысла, он исправно грызет гранит науки. Пребывание на людях и с людьми — непривычное для студента-анахорета состояние — высвободило зажатые самодисциплиной молодые силы, опьянило, исполнило гибельным ликованием. В «Обгоне» слышны отдаленные отклики молодежной вольницы — посрамление юностью порядков и установлений размеренной жизни.

В недавнем «Поезде» Трентиньян еще настойчивее подчеркивает ординарность своего

---

* Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 187.

героя: его заботы, интересы, радости — все ограничено четырьмя стенами тесной квартирки. Война выгоняет его из дому. Но в большом, набитом людьми поезде герой по инерции как бы ставит психологическую выгородку и, пребывая в общей жизни, действует в ней по законам жизни частной. Правда, он умеет видеть. Эту роль актера ведут глаза. Кажется, будто они становятся больше от новизны и разнообразия ими увиденного. В завершающем фильм эпизоде происходит то, ради чего Трентиньян играет здесь. Вызванный в жандармерию, он после долгого внутреннего сомнения признается в том, что знает Анну, подозреваемую в контактах с партизанами. Верный образу, актер не играет этот момент героически. Он не то чтобы жертвует собой, помогая некогда любимой им женщине. Призвук благодарности есть в этом порыве, но главное — выход из тихой замкнутости существования в одиночку, приобщение к некоему смутно им представляемому общему делу, к которому причастна Анна.

Это гуманистические варианты преодоления сковывающей дух отдельности. А вот — критический.

Марчелло Клеричи снедает потребность быть при других, обставиться другими, за других спрятаться. Причастность к другим не означает для него радость контактов. Он понимает ее как схожесть со всеми, освобождение от индивидуальных черт и подробностей биографии. Равнодушный к идеологии, слепой в политике, конформист Клеричи вступает в фашистскую партию. Стремясь смыть позор предполагаемого преступления, он неминуемо совершает цепь новых, реальных и страшных Анализ разрушительных последствий причастности к «дурному коллективу» у Трентиньяна историчен и конкретен.

Моравиа, написавший «Конформиста», обосновывает политическое явление психологически. Бертолуччи — постановщик «Конформиста» — этот ход принимает, добавляя мотив неполноценной биологии. Исполнитель роли, на которой держится весь фильм, естественно, не обходит сочиненного литератором и разработанного кинематографистом, но расставляет свои акценты. Его конформист не потому вступает в корпорацию убийц, что тяготится чем-то особым в себе, а потому, что не сознанием — интуицией ощущает, что в нем ничего нет, пустота, нуль. Он жаждет наполнения убеждениями, характером, силой. Если в «Поезде» Трентиньян смотрит, то в «Конформисте» слушает. Фашистского идеолога, слепца — радионаставника миллионов, и антифашиста-интеллектуала, своего университетского профессора, гориллу-штурмовика и таинственно сильную Анну, жену профессора. Он хочет быть кем-то. Начинает ходить чужой походкой, явно подражая тому, кто, по его представлениям, подражания стоит. Надевает костюм, который чуть-чуть не по нем, потому, наверное, что точно такой костюм носит кто-то, кому он должен подражать, и т. д.

Среди сыгранного Трентиньяном много ролей, в которых вариантный анализ связей личности и общества приглушен или вовсе отсутствует. Но оригинальность художника, истинный масштаб его дарования раскрываются там, где материал образа дает возможность соединить психологическое проникновение с социальным знанием.

●

Французское кино все больше становится мужским. Экран заполонили усталые сорокалетние персонажи: мошенники, готовящие последний наскок перед тем, как выйти в обеспеченную отставку, и полицейские комиссары, странным образом испытывающие больше симпатии к преступникам, чем к коллегам, поддерживающим правопорядок. Французское кино последних лет облюбовало достаточно софистический прием — некую скользящую актерскую специализацию. Одни и те же исполнители играют сегодня гангстеров, завтра — блюстителей закона. Начал Габен. По его стопам пошел Трентиньян. Им следовал Бельмондо. И вот новейшее превращение: опытный Вентура, в недавнем прошлом узкий специалист по мокрой работе при больших взломах, действует теперь от лица справедливости, а злодей с челом ангела Делон приобретает право на экранизацию «мемуаров» бывшего комис-

сара полиции, ныне пенсионера Борниша, чтобы сыграть одно из самых громких дел в полицейской истории послевоенной Франции («Шпик-стори»). Такая незатрудненная обратимость актерских воплощений сама по себе представляет немалый интерес для размышлений.

То, что для Габена — будни актерского дела, ничем не связанная свобода выбора ролей; то, что для Трентиньяна — объект вдумчивого художнического анализа, а для Бельмондо — каприз «жизни понарошку», которую он представляет на экране вот уже пятнадцать лет, в случае Вентуры и Делона обретает некую пикантную двусмысленность, слегка даже и припудренную такой модной сегодня на Западе салонной антибуржуазностью.

Гангстеры и их преследователи одинаково деятельны, потому что их существование будто бы не сковано регламентами буржуазного существования. (Конан-Дойль и Сименон узаконили индивидуализм действий детективов как единственную гарантию успеха. Теперь сплошь и рядом полицейские явно или скрыто конфликтуют с регулярными судебно-исполнительными институтами). Рядом с такими инициативными героями женским образам на экране не очень уютно. Нужно обладать витальностью, энергией, силой духа, чтобы не оказаться затертыми «сильными мужчинами». Из всех нынешних французских актрис лишь Жанне Моро и Анни Жирардо по плечу играть женщин, чья духовная и житейская активность способны противостоять, а в иных случаях и развенчивать мужскую деловитость.

В 60-е годы Моро была «первой дамой» национального кино, а теперь все реже появляется на экране. Она избегает коммерческих режиссеров, а у некоммерческих для нее почему-то не находится больше ролей. Чтобы отстоять себя, не расточиться на пустяки и компромиссы, Моро пробует свои силы в режиссуре: недавно состоялась премьера ее режиссерского дебюта — фильма «Свет», весьма благосклонно встреченного критикой.

Как актрисе, Жанне Моро не по вкусу пассивные натуры. Она может предстать жертвой, но это будет жертва сопротивляющаяся, яростно противящаяся навязанной ей воле. Ее героиня — деятельница. В своих фильмах она организует действие, творит события — без них ей не осуществится как личности. Остальные персонажи обычно только движутся в ее фарватере. Если события не случаются, женщины Моро мечутся, терзаемые умом, энергией, темпераментом. И тогда возникают лжесобытия — чудовищная подмена деятельности и чувствований персонажа. В «Опасных связях» героиня Моро плетет паутину интриги и сама в ней запутывается. В «Мадемуазели» садистски убивает не разделивших ее чувство. В «Заливе ангелов» ее тоска по сильным страстям осуществляется буйным азартом картежницы. Заглавная роль в «Еве» вся сплетена из лжедействий.

Жанна Моро

Иногда Моро играет стяжательниц и карьеристок — в «Дневнике горничной», в недавней картине «Воспоминание о детстве». Но харак-

тер, который она представляет на экране, крупнее стандартов эпохи потребления. Это чаще всего трагический характер, которому не дано трагической судьбы. В другие времена она могла бы играть Медею или леди Макбет, но главная (и несыгранная) ее роль — Кармен. Ей выпало играть в эпоху буржуазного процветания (основные фильмы Моро сняты в 60-е годы — до депрессий и кризисов нашего десятилетия, это важно), и, повинуясь реалистическому чувству, она играет строптивую дочь своего времени.

В «Дневнике горничной» Луиса Бунюэля сжигающая героинь Моро потребность действия мотивирована впрямую и внутренним развитием образа. Бунюэль и Моро скомпрометировали агонизирующий дворянский мир, показав его глазами умной, исполненной достоинства горничной. Но актриса не делала из своей Селестины героиню без страха и упрека. Ее парижский лоск, профессиональная кичливость оборачиваются против нее же. Привыкшая обслуживать чужую роскошь, она проникается соблазном обзавестись собственной. Выйдя замуж за богатого и презираемого ею бурбона, Селестина — Моро превращается в хмурую, помятую барыньку — воистину поблекший цветок зла.

Моро играет порыв к полноте личностного воплощения и неминуемый крах попыток индивидуального счастья. В этом смысле ее искусство, камерное по материалу, психологическое по решениям, содержит существенную социальную правду.

●

Жирардо как бы продолжила и уточнила намеченное Жанной Моро. Почти ровесница Моро, она добилась признания и заняла соответствующее ее таланту положение значительно позже, как раз в пору, когда кончалась «эпоха Моро». В жестокости индивидуальной артистической судьбы сказалась общая закономерность. К концу 60-х годов перепевы индивидуальных вариантов, констатация — в стотысячный раз — антигуманистической сущности отчуждения перестали находить отклик в общественных настроениях. Общественные настроения разнообразно активизировались. Приглушенно, урезанно, подчас искаженно перемены находили отражение на экране. Именно в эти годы обратили на себя внимание самостоятельные женщины Жирардо.

Жирардо — человек и актриса — представляет собой иной, более демократический тип. То немногое, что известно о ней по популярной прессе, говорит о желании артистки выглядеть рядовой труженицей. Ее страх перед пьедесталом «звезды» приобретает порой курьезные формы. Так, став, согласно массовым опросам, самой популярной киноактрисой Франции, она вдруг согласилась на предложение радио комментировать... спортивные события. Не рекламы искала она в этой неожиданной деятельности, а желания разделить массовое увлечение, быть, «как все», в жизни, а иной только на сцене и экране.

Героини Анни Жирардо происходят из других, по сравнению с женщинами Моро, социальных слоев. Персонажи Моро материально беззаботны и, по всем показателям расхожего представления о счастье, удачливы. Их бунт означает развенчание буржуазного счастья. Жирардо знакомит зрителя со своими героинями в трудный, часто трагический момент их жизни. Выброшена на улицу Надя («Рокко и его братья»), привлечена к суду Даниэль («Умереть от любви»), оболгана Сюзанна («Нет дыма без огня»), даже благополучная Катрин («Жить, чтобы жить») выходит на экран униженная изменами мужа. Для Жирардо типично так начинать свои роли. Как бы ни страшно было положение ее героинь, она принимает его. Актриса ставит перед собой задачу открыть правду поведения человека в крайних обстоятельствах — на самом трудном этапе открыть в них источник жизненной силы. Она всегда исходит из приобщенности своего персонажа к ситуации. Аутсайдеров она не играла скорее всего из-за полного неинтереса к ним. Из всех французских актрис она умеет воплощать не только интимную сферу существования женщин, но также и их жизнь в обществе.

Для нее связи с социальной реальностью чрезвычайно важны. Ее шедевр — роль Нади в

Анни Жирардо

фильме Висконти «Рокко и его братья» — от начала до конца детерминирован сложнейшим переплетением воздействия общих, внеличных сил. Она вся внутри процесса, болезненного и мучительного для каждого его участника: речь о миграции крестьянства в город.

По-иному, в лирико-комедийных тонах, Жирардо играет включенность в систему в роли Мюриель из «Старой девы». В тексте фильма не сказано, чем занимается эта героиня Жирардо, но исполнительница предложила такие детали, по которым почти наверное можно заключить, что Мюриель — служащая, скорее всего секретарша делового человека: она педантична, подтянута, закована в броню причастности к чему-то таинственно важному, на своей независимости настаивает чуть больше, чем это требуется истинно независимым людям. И одновременно актриса легкими штрихами намечает выход старой девы из состояния, которое, как ей самой кажется, предписано положением в обществе. Иногда это комический символ: под столом потихоньку ото всех сброшены тесные туфли. Иногда угловато лирический пассаж: неловкий, как у подростка, жест — Мюриель дарит своему спутнику записную книжечку, где значится номер ее парижского телефона. Преодоление, мужество самостоятельности, строительство собственной судьбы — мотивы, которые Жирардо первой среди актрис Франции стала играть на экране.

Вот профили ведущих артистов французского кино. Выделено то, что говорит в их работах об эпохе, о человеке в трудном, стремительно меняющемся мире. Назван конфликт, раздирающий бытие, сознание, творчество большинства героев этой статьи, — конфликт искусства и коммерции. И все же вопреки ему, поверх него, остается неоспоримой единая для всех честно творящих художников цель, которую проникновенно, хотя, по свойственной ему скромности, с оговорками, попробовал сформулировать Жан Луи Трентиньян: «Думаю, даже если это покажется несколько наивным, что актер, как и все другие люди творчества, должен быть свидетелем своего времени».

Г. Богемский

Комедия по-итальянски

Эволюция жанра: от комедии нравов к политической комедии

Комедия в эпизодах

Середина 60-х годов ознаменовалась появлением нового вида «комедии по-итальянски» — комедии в эпизодах. Формула «несколько фильмов в одном» на некоторое время стала чуть ли не доминирующей и получила широкое признание у зрителей. Дань фильму в эпизодах

Окончание. Начало см. «ИК», 1976, № 10.

отдали все режиссеры — в том числе и такие, как Феллини (назовем новеллу «Искушения доктора Антонио»), Висконти («Работа»), Пазолини («Овечий сыр»). Но подлинным мастером комедий в эпизодах стал Де Сика*, а вслед за ним появился и целый сонм опытных подмастерьев, среди которых наиболее активным и плодовитым, пожалуй, был уже знакомый нам Ризи.

Собственно говоря, фильмы в новеллах — далеко не новость в мировом кино: достаточно вспомнить «Нетерпимость» Гриффита, «Бальную записную книжку» Дювивье или «Пайзá» Росселлини. Новым было их неожиданное превращение в Италии в едва ли не самый популярный вид кинозрелища: например, в 1964 году было поставлено 18 фильмов в эпизодах.

Комедию в эпизодах объединяла общность выбранной темы — социально-обличительной или морализаторской (или лишь сохранившей видимость социальности и морализаторства). Вариантов могло быть много: один режиссер ставит фильм в эпизодах, в которых снимаются одни и те же актеры (фильм Де Сика в трех эпизодах «Вчера, сегодня, завтра» с Лорен и Мастроянни или его же «Семь раз женщина» с Ширли Мак-Лейн, которая, семь раз меняя внешность, характер, партнеров, с блеском демонстрирует «ряд волшебных превращений милого лица»); у одного режиссера в каждом эпизоде снимаются разные артисты (фильм Лоя «Сделано в Италии»); разные режиссеры ставят каждый по эпизоду с разными актерами (например, «РоГоПаГ», названный по начальным буквам фамилий создавших его режиссеров — Росселлини, Годар, Пазолини, Грегоретти) — и так далее и тому подобное.

Что касается числа эпизодов, то оно колебалось от трех-четырех до целого множества: например, более двадцати в «Чудовищах» Ризи или «Сделано в Италии» Лоя, когда зритель еле успевает следить за целым калейдоскопом скетчей, сценок, анекдотов, иногда лаконичных, как подпись под карикатурой.

Неожиданный успех комедии в эпизодах заинтересовал критику, и были даже предприняты попытки объяснить его причины. Вот некоторые из аргументов в пользу фильма в эпизодах, возможно, не лишенные в тот момент известной доли справедливости.

Первый довод сводился к тому, что эти ленты способствуют некоторому подъему катастрофически падающего художественного и технически-профессионального уровня итальянского кино, рассчитанного на широкого зрителя, ибо участвующие в создании фильма режиссеры и актеры, ставя перед собой одинаковые творческие задачи, соревнуются друг с другом. Конкуренция, соперничество при такой совместной работе оборачивается именно соревнованием, от которого выигрывает фильм в целом. Другой довод носил более широкий характер: при современном темпе жизни фильмы в эпизодах наиболее устраивают вечно занятого, торопящегося человека. У зрителя, поглядевшего фильм в подверстанных под одно заглавие новеллах, фильм, в создании которого участвовало много режиссеров или актеров, создается впечатление, что он видел сразу несколько картин, и он доволен, что не зря потратил время и деньги. В кино происходило, видимо, то же, что и в литературе: роман на Западе в 60-е годы находился в кризисе, уступая место другим жанрам — новелле, очерку, эссе. «Кинороман умер, да здравствуют киноновеллы! Будущее за короткими, динамичными эпизодами!» — провозгласили продюсеры.

Возможно, переживавшее спад итальянское кино имело в виду еще один резон чисто практического характера: фильмы в эпизодах давали возможность загрузить большее число режиссеров, актеров, операторов, сценаристов, помогали избежать безработицы.

Так или иначе, но скоро мода на «фильмы в фильмах» прошла. Постепенно этот «поджанр» выродился: сборники киноновелл все более коммерциализировались, из них выхолащивались социальные мотивы, они превращались в парады кинозвезд, причем озорная веселость, сочный народный юмор первых лент этого рода все чаще уступали место пошлости, двусмысленности и откровенной эротике. Характерным примером

---

* О режиссерской и актерской его деятельности подробнее см. в статье автора «Витторио Де Сика: один или два?». — «ИК», 1975, № 10.

может служить фильм «Высшая неверность», «анализирующий» разные варианты адюльтера.

Однако в историю кино по праву вошли такие широко известные фильмы в эпизодах, сыгравшие свою роль в утверждении итальянской комедии нравов, как социальные и народные в своей основе «Золото Неаполя», «Бокаччо-70», «Вчера, сегодня, завтра», «Итальянки и любовь», «Сделано в Италии», «РоГоПаГ».

Вчера и сегодня

Комедия нравов, пожалуй, — уже «вчера» итальянской комедии. Сегодняшний ее день, как мы увидим, комедия политическая. Однако типичная «комедия по-итальянски», достигшая своего расцвета десяток лет назад, продолжает тихо, словно по инерции, доживать свой век. Вышедшая не так давно на наш экран «Игра в карты по-научному» Луиджи Коменчини или «Альфредо, Альфредо» Пьетро Джерми поистине принадлежат уже вчерашнему дню.

Первый из этих фильмов поставлен в старых, добрых традициях неореалистической комедии: тут и нищие трущобы на окраине Рима, и сочный диалект, понятный до конца лишь коренным жителям «вечного города», и социальная несправедливость в самом обнаженном виде, и самые беззащитные ее жертвы — дети бедняков. Если жутковатый образ американской старухи миллиардерши, созданный Бетт Дэвис в этом фильме, — символическое олицетворение жестокого и ненасытного богатства, то сыгранный Альберто Сорди безработный, инвалид войны Пеппино, тщетно пытающийся прокормить семейство, собирая утиль, — не менее символическое олицетворение беспросветной и беззащитной нужды, еще один впечатляющий — жалкий и вместе с тем патетический — портрет неудачника в длинной галерее, пополняемой актером каждым своим новым фильмом.

Истинный «герой» этой комедии — нескончаемая партия в скопоне, или, иначе говоря, «большую метелку» — старинную народную итальянскую карточную игру; знатоки ее играют «по-научному» — строго соблюдая правила.

Для эксцентричной миллиардерши — это всего лишь времяпрепровождение, хобби, не без примеси садистской жестокости. Для бедняги Пеппино от исхода этой карточной партии зависит будущее и его самого, и жены, и детей, и всего его нищего квартала. Эта жалкая окраина, где живет Пеппино, весьма напоминает поселок бездомных из «Чуда в Милане» Де Сика и Дзаваттини: там добряк Тото облагодетельствовал бедняков своими волшебными дарами; также и от Пеппино все соседи ждут «чуда» — если ему удастся выиграть у старой карги, все они избавятся от нищеты и лишений...

Но «чуда» не случится — и шутливым нотам, грубоватому юмору не заглушить общего щемяще-тоскливого звучания этой не очень-то веселой комедии. При всем внешнем сходстве с неореалистическими комедийными лентами в ней нет ни их жизнелюбия, ни жизнерадостности.

«Альфредо, Альфредо» — по существу, последний фильм Пьетро Джерми, поставленный этим большим мастером после совсем не такой уж простенькой, как она могла на первый взгляд показаться, комедии «Серафино» — озорной сказочки-притчи, в которой режиссер зло посмеялся над корыстью, что движет обществом потребления.

Герой «Серафино» (заглавную роль сыграл популярный эстрадный певец Адриано Челентано, ныне много снимающийся в комедийных ролях, а недавно дебютировавший и как режиссер) — простой парень, пастух, живущий на лоне природы, поистине «естественный человек», у которого под грубой внешностью и косноязычной речью скрыты доброе сердце, трезвый, насмешливый ум и народный здравый смысл. Он понимает, что радость не в деньгах, что свалившееся на него богатство не заменит искренней дружбы и бескорыстной любви; деньги, доставшиеся в наследство, нужны ему лишь для того, чтобы устроить деревенский праздник с фейерверком, а новый дом — чтобы впустить жить бездомных. Этого достаточно, чтобы объявить Серафино ненормальным и учредить над ним опеку. Но на суде, при поддержке своих друзей — таких же бедняков, как и он, — Серафино сумеет посрамить жадных односельчан и адвокатов-крючкотворов.

В «Альфредо» Джерми вновь возвратился к

«Игра в карты по-научному», режиссер Луиджи Коменчини

своей излюбленной теме семьи и брака. В «Разводе по-итальянски» он показал, к чему приводит невозможность расторгнуть брак. В «Аморальном» — тот нередкий в Италии случай, когда развод просто не нужен: у любвеобильного героя фильма три горячо любимые семьи, и этому многоженцу легче умереть, чем отказаться от одной из них. В «Альфредо», поставленном, когда уже было узаконено право на расторжение брака, Джерми с горечью констатирует: введение развода, за который так долго боролись, оказалось в Италии в общем-то ни к чему: что толку менять законы, когда неизменными остаются общественная мораль, сами устои буржуазной жизни, определяющие нравы, взгляды, людские предрассудки. Брак в буржуазном обществе все равно остается тюрьмой, он несовместим с личной свободой человека

Комедия сделана рукой мастера, мы сразу узнаем привычные нам стиль и манеру Джерми — и иронический закадровый текст, и насмешливую музычку, и вполне достоверные интерьеры затхлых мещанских квартир, а главное — столь же достоверные, жизненные образы и характеры из самой гущи повседневного мелкобуржуазного рутинного быта: истерическую взбалмошную девицу, жаждущую выскочить замуж, и ее старорежимных родителей; преследующую ту же цель бывалую одинокую даму и ее куда более терпимых и современных родителей; и, наконец, «его» — героя и жертву брачных и бракоразводных перипетий... Но в фильме, в отличие от «Развода», «Аморального», даже «Дам и господ», социальные мотивы приглушены, обличительная едкость сатиры вы-

ветрилась. Остались уверенность режиссуры и отличные актеры — Стефания Сандрелли, вновь блеснувшая, как и в «Конформисте», новым в ней сатирическим дарованием, и американец Дастин Хоффман, впрочем, чувствующий себя в этом чисто итальянском фильме чуточку «в гостях». А еще остается впечатление вторичности, усталости, утраты непосредственности — этого главного залога успеха всякого комедийного фильма... Работу над следующим фильмом — «Друзья мои» — также типичной «комедией по-итальянски», повествующей о приключениях, главным образом сентиментальных, пяти привыкших весело проводить время друзей, которым всем за пятьдесят, — Пьетро Джерми завершить уже не успел, закончил ее после его неожиданной смерти другой мастер этого жанра — Марио Моничелли.

●

Итак, что же сегодня? Сегодня коммерческий кинематограф, стремясь сохранить за собой любимый публикой жанр, пытается гальванизировать итальянскую комедию. Поиски продюсеров и режиссеров-ремесленников идут главным образом по двум путям: первый — вернуться к эксцентриаде старой, доброй «комической» и второй — спекулировать на успехе у зрителей фильмов социальных, политических, народных, «интегрируя», растворяя это направление в массовом буржуазном развлекательном кинозрелище, превращая тягу к политике, к социальным проблемам в «моду», безобидную и беззубую

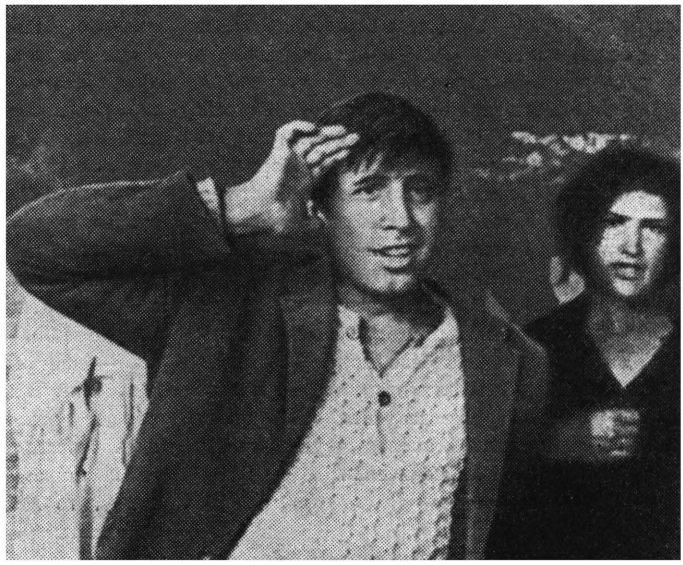
Возврат к эксцентрической комедии осуществляется на самом низком уровне. Некоторое исключение, возможно, составляют несколько пародийных лент эстрадного актера-имитатора Альгьеро Нокезе и две экранизации пользующихся сейчас в Италии популярностью юмористических повестей о синьоре Фантоцци, собирательном образе незадачливого итальянского обывателя, жертве всех бед современного капиталистического мира — от энергетического кризиса и отравления окружающей среды до автомобильных пробок на улицах и непрерывного повышения цен. Поставил фильм Лючано Сальче, а главную роль сыграл новый и один из самых любимых итальянцами комедийных актеров — Паоло Вилладжо.

Однако основная ставка продюсеров — на дуэт комиков Франко Франки и Чиччо Инграссиа, снявшихся в невероятном множестве комедий, как правило, третьесортных, не поднимающихся над уровнем заурядной клоунады. Мы могли мельком видеть этот дуэт в одном из их старых фильмов — в неизвестно как попавшей на наш экран комедии «Женщины и берсальеры» (пути кинопроката, увы, бывают иногда поистине неисповедимы!). Итальянское название комедии — «Драки, женщины и берсальеры» — еще определеннее характеризует ее содержание. В нашем прокатном варианте стало меньше драк и женщин, но, увы!, все же остались берсальеры с их казарменными шуточками, а также Франки и Инграссиа, суетящиеся вокруг то желающего, то не желающего идти в солдаты джазового певца, известного в Италии под именем Литтл Джонни...

Когда критика прямо называет их клоунаду пошлой и идиотской. Франки и Инграссиа вполне резонно отвечают, что раз их фильмы делают сборы, а они получают столь большие гонорары (опередив даже Софию Лорен! — *Г. Б.*), то, значит, такова итальянская публика...

«Феномен» Франки — Инграссиа весьма характерен для буржуазного кино. Конечно, виноваты здесь не комики, оказывающиеся весьма талантливыми, когда они попадают в руки настоящих режиссеров: уже после «Женщин и берсальеров» мы видели их в детском фильме Коменчини «Приключения Пиноккио» (в ролях разбойников Лисы и Кота), и там они были вполне на месте; интересный образ безумного дядюшки Тео создал Инграссиа в комедии Феллини «Амаркорд», о которой мы скажем ниже. Виноваты продюсеры, виновата система буржуазного кино, повторяющие с этими актерами в миниатюре трагическую историю Тото. Правда, Франки и Инграссиа «замечены» критикой; недавно римское телевидение даже устроило показ цикла из восьми их комедий. Но вот что со смиренной скромностью говорят они сами, привыкшие рассматривать свою работу как полное подчинение ремесленным канонам и вкусам системы и как огня боящиеся отступить от них,

«Серафино», режиссер Пьетро Джерми



ибо это грозит потерей возможности так много сниматься.

«Искусство, конечно, обновляет народы, — признает Инграссиа, — мы же обновили свой гардероб... смешное не имеет жанров — это всего лишь смешное... наши фильмы — типично аполитичное явление и принадлежат к тому жанру, который никому не мешает». Яснее не скажешь!

Когда критики сравнивают дуэт этих сицилийских комиков с Тото, они столь же скромно отвечают: «Мы заменили его лишь физически, но не в художественном отношении». И все же с такой реальностью, как их успех, надо считаться: начиная с 1964 года, вместе и врозь, они снимаются в среднем в одном фильме в месяц! Это составляет за 12 лет около полуторы сотни картин...

Попытки продюсеров и режиссеров буржуазного коммерческого кино внести в итальянскую комедию наряду с эксцентрикой псевдофольклорную струю, внешние приметы социальности, политики, истории напоминают то, что происходило в итальянском кино в эпоху «розового неореализма».

Адриано Челентано (сам режиссер, продюсер и исполнитель) поставил эксцентрическую народную комедию под названием «Юппи-Ду» — странную окрошку из неореалистических мотивов, джазовых песенок, танцев и клоунады в духе абсурдных комедий англичанина Лестера. Неплохи сцены музыкальные, ибо Челентано — одаренный певец, но юмора у него явно не хватило, и лента получилась наивно-сентиментальной.

Интересна по намерениям, но, увы, не по результатам, экспериментаторская комедия режиссера Пупи Авати «Мазурка барона, святой и плодоносящей смоковницы». Эта лента с Тоньяцци в главной роли, несомненно, антиклерикальная, осмеивает буржуазную тупость и рутину. Однако ее форма сюрреалистической сказки-гротеска недостаточно выдержана, во многих сценах режиссеру не хватило вкуса и чувства меры.

Псевдоисторическая и псевдофольклорная картина «Пять дней» (режиссер Дарио Ардженто) о народном восстании в прошлом веке в Милане против австрийских поработителей, по своей сути просто реакционна: восставшие показаны в ней толпой бродяг, таких же жестоких, беспринципных, трусливых, как и те,

против кого они выступают. Участие Челентано не украсило эту вульгарную, натуралистическую ленту, претендующую на остроумие.

К сожалению, стремление искусственно внести народные мотивы в свои комедии не увенчалось, на наш взгляд, успехом и в некоторых последних работах режиссеров, чьи прогрессивные взгляды вне всякого сомнения. Так, знакомый нашим зрителям «Народный роман» Марио Моничелли с Уго Тоньяцци в главной роли, при всей своей внешней «социальности» и «народности», по существу, представляет собой весьма банальную историю адюльтера с откровенными любовными сценами и на редкость непристойным диалогом (при переводе и дубляже несколько сглаженными). Особую «пикантность» двусмысленным ситуациям и остротам придает то, что муж-рабочий почти в три раза старше своей совсем юной жены, а ее любовник — полицейский, участвующий в разгоне демонстрации, в которой шли обманутый муж и его товарищи. Психологический конфликт между северянами и южанами, забастовка, демонстрация, разговоры о профсоюзной работе, об эмансипации женщин и так далее — всего лишь антураж, дань моде на социально-политическую тематику, а в основе своей фильм мало чем отличается от старых, нелучших образцов буржуазной комедии. Спасает его, на наш взгляд, лишь превосходная игра многоопытного Тоньяцци, делающая по-настоящему смешными некоторые сцены.

Малоплодотворными, пожалуй, оказались и опыты Лины Вертмюллер, давно уже ставящей одну за другой комедии из народной жизни, рассчитанные на крайне невзыскательного зрителя. Пытаясь сделать свои ленты как можно более доходчивыми, Вертмюллер насыщает их персонажами «из народа» — людьми, обладающими гипертрофированно «южными» чертами характера, невероятно эмоциональными, шумными, бестолковыми, хотя, в общем, привлекательными, наделяет их столь «народным» — диалектальным — языком, что текст диалогов ее фильмов подчас трудно понять самим итальянцам. А чтоб было смешнее, в фильмах много драк, беготни, комических любовных сцен, недоразумений. Одна из последних работ режиссера — комедия «Все в порядке... ничего не устроилось» затрагивает важную тему устройства южан-эмигрантов в большом промышленном городе Севера. Но острые социальные и нравственные мотивы этого фильма заглушены бестолковой болтовней, потасовками, сомнительными остротами. А сцена взрыва социального протеста решена в манере классической «битвы тортов», только с той разницей, что здесь в лицо летит томатная паста. Сцена кончается неожиданно трагически: взбунтовавшиеся повара засовывают голову хозяина в кастрюлю с кипящим соусом и ослепляют его...

Подобные картины кажутся нам вольной или невольной фальсификацией народной комедии, если не рецидивом «фольклорно-сексуального» или «розового» неореализма, то неудачным экспериментированием, и по своим конечным идейно-художественным результатам, независимо от намерений авторов, мало чем отличаются от лент обычного кинозрелища, товара буржуазной маскультуры, бездумно-развлекательного, с изрядной дозой обязательной эротики и непристойного текста.

Главная тема — антифашистская

Альтернативой таких путей «развития» итальянской кинокомедии все определеннее становится комедия подлинно социальная и политическая, идущая в общем русле «политического кино». «Политическое кино» вот уже пять-шесть лет — ведущее начало в итальянском кинематографе; это боевое, прогрессивное направление на современном этапе его развития.

В обстановке обострения в последние годы политической борьбы в Италии, когда над страной нависла реальная угроза фашистского переворота, когда старые и новые фашисты ткали паутину заговоров, развязали террор, стремясь посеять страх и неуверенность, «политическое кино» рассматривает себя как одно из средств борьбы прогрессивных сил — борьбы в первую очередь против черной фашистской угрозы. Поэтому на первый план в «политическом кино» выходит антифашистская тема, и режиссеры этого направления, разнообразя свой арсенал и обращаясь, как некогда неореалисты, к ору-

жию комедии, закладывают в ленты комедийного жанра антифашистский заряд.

Надо сказать, что политическая комедия возникла в Италии не на пустом месте. Вспомним комедии, которые мы уже называли, — «Прогулка в облаках» Блазетти, «Тяжелые годы» и «Легкие годы» Дзампы, антифашистские и антивоенные фильмы начала 60-х годов, когда на итальянский экран, отражая подъем демократического движения в стране, на короткое время вновь, как при неореализме, вернулись фильмы, обличающие фашистское прошлое. Среди них было и несколько комедийных: «Танк 8-го сентября» Пуччини, «Поход на Рим» Ризи, «Все по домам» Коменчини, «Инспектор инкогнито» (по мотивам гоголевского «Ревизора», действие которого было перенесено в Италию времен фашизма) Дзампы, «Большая война» Моничелли. Определенное политическое звучание имели и такие комедийные ленты, как народная комедия из истории рабочего движения «Товарищи» того же Моничелли, как «Развод по-итальянски», как антиклерикальные «Жена священника», «Женатый священник» и некоторые другие фильмы, о большинстве которых уже немало написано в той или иной связи.

Но если раньше острие сатиры было обращено в прошлое или объектом осмеяния, за редким исключением, являлись скорее нравы, нежели устои, ныне политическая комедия выбирает самые узловые проблемы сегодняшней итальянской жизни.

В этом плане наиболее показательной нам кажется комедия Марио Моничелли «Хотим полковников», о которой мы уже писали как о примере использования жанра комедии в развитии антифашистской темы *. По форме это фарс, памфлет, даже пародия на фильмы в фантастико-политическом духе (вроде «Доктора Стрейнджлава») — все вместе; а по содержанию — пример боевой кинопублицистики. Можно спорить о художественных достоинствах и просчетах этого фильма, но главная ценность этой шутейной, а в основе чрезвычайно серьезной «истории одного государственного переворота» — в ее оперативности, в животрепещущей современности материала. Тема фильма — угроза ультраправого переворота в Италии, установления в Италии режима реакционной военщины наподобие диктатуры «черных полковников» в Греции или чилийской хунты Пиночета. В комедии, как в зеркале, отражены реальные моменты итальянской политической жизни — хотя это зеркало гротеска, гиперболизирующее и комично деформирующее изображение. Более того: в фильме предвосхищается возможность некоторых опасных для дела демократии ситуаций, и он предостерегает от угрозы их возникновения. Именно предостеречь зрителя, заставить его задуматься над реальностью угрозы возрождения фашизма — в этом задача комедии Моничелли, задача, выполненная точно и остроумно.

Как об антифашистском произведении писали мы и об известном фильме Этторе Сколы «Мы так любили друг друга», удостоенном одной из главных премий на IX МКФ в Москве. Но постановщик его — опытный мастер комедийного жанра: он не только поставил трагикомедии «Разрешите представиться: Рокко Паппалео» (о ней мы говорили выше) и «Драму ревности», но и написал множество сценариев комедийных фильмов для других режиссеров. В этой связи нам хотелось бы взглянуть здесь на «Мы так любили друг друга» несколько под другим углом зрения.

Конечно, это произведение по своим масштабам и затронутым в нем проблемам выходит за привычные рамки «комедии по-итальянски». Ведь фильм охватывает целое тридцатилетие — от войны до наших дней; пафос произведения — в верности его героев антифашистским идеалам молодости. И все же это многоплановое и многослойное полотно народной жизни — по своей форме во многом типичная «комедия по-итальянски». Скола умело использует в более широких и серьезных целях уже привычные и потому доходчивые для массового итальянского зрителя модели комедии. Заметим, хотя бы для тех, кто сомневается в принадлежности этого фильма к сфере комедии, что «Мы так любили друг друга» в марте этого года участвовал в Международном фестивале комедийных фильмов

* Статья автора «Боевые рубежи итальянского кино». — «ИК», 1975, №№ 6, 7.

во французском городке Шанрус и был удостоен там первой премии. Но имеются и более веские, на наш взгляд, аргументы в пользу комедийной жанровой природы этого фильма.

Во-первых, это типичная для итальянского кино комедия характеров. Причем противопоставлены друг другу даже не два, а целых три характера: неспособный к действию болтун интеллигент (его играет вновь открытый Сколой актер Стефано Сатта-Флорес); обаятельный, но легкомысленный Джанни, единственный из трех друзей, бывших партизан, предавший светлые идеалы, продавшийся богачу тестю и превзошедший его в жестокости и цинизме (этот характер воплотил Гассман — и насколько здесь внутренний смысл созданного им образа и игра выше, чем в «Запахе женщины»!). И, наконец, наиболее близкий нашему сердцу Антонио — простодушный, но честный, благородный, самый последовательный из всех троих, скромный римский труженик, настоящий коммунист, который без громких слов, так же, как в славные дни Сопротивления, ведет свою повседневную борьбу (его играет недавно открывшийся нам Нино Манфреди, один из талантливейших итальянских комедийных актеров).

Во-вторых, сама интонация «рассказчика»— то ли это автор фильма, то ли сами его герои, вспоминающие свое прошлое с позиций умудренной жизненным опытом если еще не старости, то зрелости,— ироническая, слегка шутливая, как иронично и само название фильма, которым служит название старой сентиментальной песенки Ироничность эта добрая, чуть грустная, как всякое воспоминание о молодости, но несколько остраненная (режиссер словно отождествляет себя в «заставке» между первой и второй сериями фильма с уличным художником, рисующим на асфальте для прохожих простые, всем понятные картины), искусственно наивная. Ироническое использование, словно в коллаже, режиссером банальных, откровенно сентиментальных мотивов — от песенки до истории любви трех друзей к одной девушке, которую они то теряют, то находят,— неожиданно придает им новое качество, новое значение, заставляет звучать метафорой. «Наивная», «примитивистская» манера режиссера скрывает весьма сложную, многослойную и многозначную структуру фильма, в котором комедийные ситуации и персонажи неизменно несут серьезную идейную и нравственную нагрузку. Мягкая, несколько ностальгическая, грустно ироническая интонация, наличие любовной истории, объединяющей всех главных действующих лиц, трогательная дружба между ними — все это позволяет отнести фильм, раз мы рассматриваем его как комедию, к комедиям лирическим. Но это верно лишь в отношении тех сцен, в которых режиссер повествует о жизненном пути Антонио, Николы и Лючаны. Когда же Скола показывает историю морального падения Джанни, тот хищнический мирок, в который он попал, от лиричности не остается и следа, ее замещают яркие сатирические краски. В этом смысле в фильме нет стилистической целостности: общая мягкость его звучания лишь сильнее подчеркивает резкость сатирических сцен.

В зрительном зале на фильме Сколы то и дело раздается смех. Но смех этот разный. Очень смешна сцена драматического объяснения между Джанни, Антонио и Лючаной в больнице, где Антонио работает санитаром. Девушка говорит ему, что полюбила его друга Джанни и им надо расстаться. Антонио делается плохо, и он хватает кислородную подушку. Вдыхая кислород, он много раз, стараясь успокоиться, повторяет, по-разному спрягая слова Лючаны: «Мне очень жаль... Нам очень жаль...» И когда уже кажется, что он примирился с потерей, что верх одержали его прирожденные благородство, доброта, верность дружбе, Антонио вдруг отбрасывает подушку, выбегает на залитую потоками ливня улицу и, догоняя удаляющихся влюбленных, сбивает с ног яростным ударом головы в живот неверного друга Джанни... Смешна также построенная на контрапункте между драматичностью ситуации и комичностью поведения героев сцена в нищенском пансионе, где пыталась покончить с собой окончательно запутавшаяся в отношениях с тремя друзьями

«Хотим полковников», режиссер Марио Моничелли

Лючана. Здесь примчавшемуся Антонио весьма пригодились его профессиональные навыки, и он, не теряя времени, старается привести в чувство Лючану: поит ее кофе, одновременно отвешивает ей пощечины, чтоб не дать ей вновь заснуть, и выясняет отношения с Николой, а голова девушки клонится все ниже, волосы полощатся в кофе, она лепечет сквозь сон оправдания и слова любви... обращенные не к Антонио, не к Николе, а к... Джанни, который, так и не решив войти, стоит у подъезда на улице. А над постелью девушки, пытаясь оттеснить ее друзей, нависает хозяйка пансиона, торопящая ее, раз она проснулась, поскорее уйти — койка уже сдана другой постоялице, которая терпеливо ждет тут же с вещичками в руках... Эти сцены смешны, но проникнуты добрым участием, симпатией режиссера к героям, неумело и мучительно пытающимся разрешить свои нелегкие жизненные коллизии. И смех здесь добрый, сочувственный.

Природа смеха резко меняется, когда режиссер осмеивает красавчика Джанни, приспособленца, предавшего любовь и дружбу вместе с идеалами юности. Здесь смех осуждающий, развенчивающий, ниспровергающий. Метафоричны планы, переходящие в стопкадры, на которых мы видим атлетическую фигуру еще по-прежнему красивого Джанни, прыгающего с вышки в бассейн на собственной вилле; этот прыжок — метафора его морального падения. Еще безжалостнее сцены, показывающие тестя Джанни, строительного

подрядчика, разбогатевшего при фашизме и купившего титул маркиза, но остающегося грубым нуворишем, и всю его семейку. Чудовищно безобразный, наглый, лицемерный, этот богач — поистине олицетворение неокапитализма, прикрывающего свою ненасытную жадность пышной демагогией (богача играет крупнейший комедийный актер старшего поколения Альдо Фабрици). Но своей циничностью и холодной жесткостью Джанни превзойдет даже тестя... Сатирически-гротесковые сцены с подрядчиком и его семьей, у него дома и на стройке по своей социальной заостренности заставляют вспомнить наши фильмы 20-х годов, в которых показывались буржуи, и, думается, такая «цитатность» у Сколы не случайна.

Мы продолжаем рассматривать этот фильм как произведение антифашистской темы, как эпопею народной жизни за тридцать лет, и, несомненно, это качество остается для него определяющим. Однако, обращаясь к нему с точки зрения жанровой специфики, мы вместе с тем находим в нем ряд типичных черт комедии — и лирической и сатирической.

Политический гротеск

Подробного и обстоятельного разговора заслуживает и творчество Элио Петри, одного из своеобразнейших мастеров итальянской комедии. Элементы комического ярко проявились уже в таких его социальных фильмах, как фантастическая лента «Десятая жертва» (по мотивам рассказа А. Шекли) и сатирическая комедия «Учитель из Виджевано». Свое дальнейшее развитие комедийное начало — по своему характеру сатирическое, гротесковое — в его творчестве получило в двух фильмах, выдвинувших Петри в число виднейших представителей прогрессивного направления «политического кино», — «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» и «Рабочий класс идет в рай». Яростное, злое сатирическое дарование режиссера, его склонность к гиперболе, к гротеску помогли раскрыться новой, для многих неожиданной, стороной таланту Джана Марии Волонте, сыгравшего в этих фильмах главные роли. Мрачноватый юмор Петри, его язвительная ирония, безжалостность разящего острия его сатиры, резкость переходов от комического к трагическому — все это, на наш взгляд, позволяет говорить о вольно или невольно воспринятых режиссером уроках Пьетро Джерми. Но если Джерми в своих хотя и остросоциальных, сатирических фильмах оставался все же преимущественно морализатором, критикующим нравы и устои буржуазного мира «изнутри», Петри глубже, современнее, а главное — ведет свое критическое исследование уже «извне» — с позиций классового и политического обличения. О названных двух его фильмах уже не раз писали, в том числе и автор этих строк. Напомним здесь только, что гротесковый портрет полицейского комиссара-убийцы, этого фашиста образца 70-х годов, любимца начальства и верной опоры властей предержащих, созданный Петри и Волонте, был убийственно меток, смел и абсолютно нов для итальянского кино, а также ново и в высшей степени своевременно было осмеяние режиссером в обоих фильмах анархиствующих леваков, юных и безответственных любителей ультрареволюционной фразы, представляющих, пожалуй, не меньшую опасность для рабочего движения, чем фашиствующие полицейские.

Интересным экспериментом в духе политического театра Брехта была и антибуржуазная кинокомедия-памфлет «Собственность больше не кража», одну из главных ролей в которой сыграл Уго Тоньяцци. Последний фильм Элио Петри показывает, что режиссера продолжает привлекать жанр комедии, который он поставил на службу политическому кино.

Новая лента Петри называется «Тодо модо» — этими словами начиналась одна из проповедей генерала ордена иезуитов Игнатия Лойолы, впоследствии причисленного католической церковью к лику святых. Перевести их можно примерно как «всеми способами», «не мытьем, так катаньем». Фильм — экранизация последней книги писателя Леонардо Шаши, несколько произведений которого уже составили драматургическую основу для ост-

рых социальных и политических фильмов — «День совы», «Каждому свое», «Сиятельные трупы» (по повести «Контекст»).

«Тодо модо» — гротесковая панорама мирка высшей иерархии. стоящей у власти в Италии. партии христианских демократов, тесно связанной с верхушкой католической церкви. Итальянский зритель без труда узнает многих лидеров ХДП — не только по портретному сходству, но и по манере поведения, отдельным фразам, взаимоотношениям с другими деятелями. Особенно выделяется среди них тот, кого называют «Председатель» — этот карикатурный портрет легко и уверенно лепит Джан Мария Волонте. Действие фильма происходит в своего рода гостинице, управляемой монахами, в которой царит монастырская атмосфера — там собираются те, кто стоит у кормила государства, для «духовных упражнений» (исходная ситуация, вся обстановка несколько напоминают другой антиклерикальный фильм — «Улыбка великого искусителя» Дамиано Дамиани, но если в том интонация драматическая, то здесь решительно гротесковая). Гостиница-монастырь неприступна для посторонних, непосвященных — это подземелье, где все ходы и выходы надежно охраняются, — настоящий «бункер». Тут под предлогом молитвы, заботы о «спасении души» собираются на неофициальные заседания политики и финансисты, видные журналисты, высшие судейские, крупные промышленники, все принадлежащие к правящей клерикальной партии, чтобы измыслить, как спасти падающий престиж своей партии, упрочить свое становящееся все более шатким под ударами массового движения, всенародного сдвига влево в жизни страны, положение у руля государства. «Спасать души» клиентам этой странной «гостиницы» помогает священник дон Гаэтано (его играет Марчелло Мастроянни), призывая их покаяться в своих грехах — различных злоупотреблениях, нерадении, продажности, воровстве, хотя сам он, видимо, тоже далеко не святой и не уступает многим из «грешников».

Далее, как уже бывало у Петри, начинается детективная история — один за другим высокопоставленные постояльцы выбывают из игры, становясь жертвами неизвестного убийцы. Как в заправском детективе, дело происходит в «замкнутом пространстве» и «замкнутой среде», поэтому под подозрение попадают абсолютно все, и в первую очередь дон Гаэтано, так яростно всех ранее обличавший. Однако вскоре и самого священника настигает таинственная смерть — это удобно, так как дает возможность свалить на него все загадочные убийства. Кто же истинный убийца, так и не удается выяснить прибывшему из Рима следователю (расследование, конечно, ведется в строгом секрете); всемогущий «председатель» (партии или совета министров), за спиной которого постоянно маячат заокеанские советники (весьма актуальный намек на вмешательство в итальянскую политическую жизнь агентов ЦРУ), говорит о «ритуальном» характере цепи убийств... Мол, вполне естественно, что один пожирает другого, — все эти политиканы и бизнесмены связаны между собой узами соперничества, зависти. Они не останавливаются перед самыми коварными приемами и средствами в борьбе друг с другом; насколько они солидарны, отстаивая свои привилегии, настолько же ненавидят друг друга... А между тем «снаружи», за стенами бункера, свирепствует страшная эпидемия, опустошающая страну (холера?) — метафора развала, полного хаоса, в который ввергли Италию коррумпированные, неспособные правители, и дело идет к всеобщей гибели, апокалиптической катастрофе...

Поскольку эта политическая комедия вместе с тем и детектив, зрителю все же хочется знать, кто же загадочный мститель. Однако ответ, который дает Петри, чисто словесный, не вытекающий из самого фильма, вряд ли может нас удовлетворить: «Убийца — Тартюф, тот вечный Тартюф, который уже долгие годы находится у нас перед глазами...»

Эта неопределенность финала и странное предположение, что власть правящей в Италии клерикальной партии рухнет сама собой, так как реакционные политиканы и промышленники пожрут друг друга, снижают, на

наш взгляд, общее политическое звучание острого и очень своеобразного фильма Петри. Впрочем, так уже было и с другим его произведением — с картиной «Рабочий класс идет в рай», концовка которой тонула — в буквальном и переносном смысле — в густом тумане.

Недостаточная идейная четкость закономерно сопровождается и нечеткостью в области формы, стиля фильма. С одной стороны, режиссер и исполнители основных ролей — сведенные, наконец, вместе такие «калибры», как Волонте и Мастроянни, — обращаются к прямой, непосредственной сатире, к средствам политического кабаре, карикатуры на определенных, конкретных лиц, а с другой — тяготеют к метафоре, гротеску, мрачному сюрреалистическому апологу в духе бунюэлевского «Ангела смерти».

Однако в целом, хотя режиссеру и не удалось преодолеть тематический и стилистический разлад между прямой сатирой и аллегорией, «Тодо модо», несомненно, представляет новый и интересный шаг в направлении создания современной итальянской политической комедии.

Allegro ma non troppo *

Все более в русло политического кино вливается работа Альберто Сорди. Выступая в качестве режиссера, автора сценария и исполнителя главной роли, он поставил во многом необычную для него картину «Пока есть война, есть надежда». «Это название ироническое и парадоксальное,— говорит Сорди, — так как мой фильм направлен против войны и тех, кто ее хочет,— фанатиков-милитаристов, спекулянтов, контрабандистов, колониалистов и расистов и, наконец, против тех, кто получает от войны самые явные и бесстыдные выгоды,— фабрикантов и торговцев оружием — тех, кого называют торговцами смертью. Конечно, я не надеюсь излечить мир от этой проказы, но хочу хотя бы попытаться обнажить ее язвы, осмеяв их, быть может, с некоторой примесью горечи в соответствии с лучшей традицией итальянского сатирического кинематографа».

Попытка Сорди удалась. Похождения по Африке мелкого, циничного коммивояжера из Милана Пьетро Кьокки, который бродит по свету, пристраивая свой смертоносный товар, будто это пылесосы или шоколадки, не только вызывают в зале смех, но заставляют задуматься над судьбой этого человечка. Так же как когда-то герой Сорди продал свой глаз в фильме «Бум», здесь он продает свою совесть — он становится торговцем смертью, не задумываясь, кому и зачем он продает оружие. А нужно это ему лишь для того, чтобы удовлетворить непомерно растущие запросы своей тянущейся к богатству миланской семейки. Сорди создает образ жалкий и зловещий одновременно — никчемного мещанина, поистине не ведающего, что творит. До сих пор «герои» Сорди были в основном антипатичны, ныне его Кьокки — уже просто опасен, и мы радуемся, когда он попадает под бомбежку и ему на голову летят им же проданные бомбы. Все чаще Сорди, режиссер и актер, занимает в своих работах четкую гражданскую позицию, и, поистине, не закономерно ли совпадение, неожиданное и парадоксальное, когда такие совершенно разные мастера, как Антониони и Сорди, один в своем «Репортере», другой в только что упомянутом фильме, почти одновременно касаются одной темы? И сближает их ленты не африканский антураж и не профессия героев, а дух неприятия колониального угнетения. Пока есть такие фильмы, как лента Сорди, есть надежда, что итальянская комедия не сойдет с пути, ведущего к искусству, вдохновляемому передовыми идеями времени.

«Я вспоминаю»

Сорди как сатирического актера четверть века назад открыл Федерико Феллини — он сыграл главную роль в его «Белом шейхе», потом играл и в «Маменькиных сынках».

Комедийная струя всегда была сильна в фильмах Феллини — не будем забывать, что начинал он как талантливый и злой карикату-

* Весело, но не слишком *(муз.)*.

рист, как автор гэгов на эстраде и на радио. Его первый, полностью самостоятельный фильм «Белый шейх» был, по существу, сатирической комедией с двойным зарядом: Феллини осмеял в нем, с одной стороны, пошлый мирок итальянского фотокомикса, в котором высокопарность и дидактика сплетались с самой вульгарной пошлостью, а с другой — столь же пошлый и высокопарный мирок благонамеренных клерикальных буржуа, одинаково смешных со своими предрассудками и ограниченностью, независимо от того, приезжают ли они, подобно молодожену Ивану Кавалли, из провинции, или занимают теплые местечки поближе к Ватикану, в «святом городе», — подобно римским родственникам Кавалли.

Комедийная палитра Феллини весьма разнообразна: от рассерженной, разящей сатиры на клерикальных лицемеров, преследовавших его после «Сладкой жизни», — в киноновелле «Искушения доктора Антонио» — до чаплинской трогательности в образах Джельсомины и Кабирии. В более поздних фильмах режиссера преобладали сатирические краски: очень злой показ мирка сегодняшних римских жрецов маскультуры — кинозвезд и деляг с римского телевидения и киностудий (как далеко они ушли за двадцать лет по сравнению со скромными халтурщиками из «Белого шейха»!) — в киноновелле «Тоби Дэммит»; необычно яростный даже для Феллини, и раньше метавшего стрелы против суетности католической церкви, католического воспитания, табу и предрассудков («Сладкая жизнь», «$8^1/_2$», «Джульетта и духи»), антиклерикальный взрыв в фильме «Рим» — в гротесковой сцене демонстрации мод для священнослужителей, которую почтил своим присутствием его святейшество папа римский. Однако в том же «Риме» много сцен, проникнутых иронической ностальгией или шумным, народным, подлинно римским весельем и озорством. А в телефильме «Клоуны» — блестящем эссе о природе циркового искусства и смеха — очень грустные, шутейно-философские пассажи соседствуют с самой безудержной эксцентрнадой, достигая кульминации в мрачном и в то же время уморительном апофеозе «Похороны клоуна». И тут же, рядом — сатирическое, беспощадное осмеяние фашистского прошлого Италии — в лаконичной, но столь выразительной сценке на вокзале...

Нам кажется, что все это были «подступы» к созданию режиссером фильма «Амаркорд» («Я вспоминаю»), о котором у нас много писали, вполне справедливо подчеркивая антифашистскую направленность этого во многом нового для Феллини произведения. Думается, необходимо обратить особое внимание на то, что по своему жанру это решительно комедия — факт совершенно новый и составляющий целый этап в творчестве режиссера.

Общий настрой «Амаркорда» — ностальгический, грустный и озорной одновременно. Если рассматривать фильм в традиционном плане, это — комедия, пожалуй, лирическая. С годами художник стал не только мудрее, но и добрее, терпимее к людям, он сумел разглядеть в своих земляках — жителях родного Римини («Городка»), о которых повествует «Амаркорд», не только смешные, но и благородные и трогательные черты. «Амаркорд» мягче прежних работ Феллини. Внешне фильм очень прост — это восемнадцать эпизодов, объединенных одним героем — подростком Титтой, через полудетское мировосприятие которого и показана жизнь провинциального «Городка» в 30-е годы. Титта по своему возрасту — ровесник Феллини и его соавтора, кинодраматурга Тонино Гуэрры. Им обоим в 1935 году, когда происходит действие фильма, было, как и герою «Амаркорда», 15 лет. Но Титта окружен целой толпой персонажей, проходящих вместе с ним через весь фильм,— это его родные, его сверстники, учителя, достопримечательные и ничем не примечательные жители «Городка», что и придает фильму хоральное звучание. Но под внешней простотой «Амаркорда», его несомненной «доходчивостью», подлинной народностью лежат целые пласты художественной культуры, уходящей своими корнями глубоко в итальянскую литературу, фольклор, в древнее искусство народного театра масок.

Фильм кажется безыскусственным и простодушным набором сценок — то очень смешных

«Аморальный», режиссер Пьетро Джерми

школьных проказ, то сатирических бытовых зарисовок, то иронически-грустных реминисценций и даже вставных номеров эстрадно-опереточного дивертисмента.

Нам кажется, что если комедию Феллини следует определить по ее направленности как антифашистскую (об этом мы скажем ниже), по форме — как лирическую или как комедию «в эпизодах», то по самому своему духу она является подлинно народной. Прочувствовать народно-комедийную природу, специфику этого фильма неожиданно помогает тот известный анализ, который дал М. Бахтин произведениям Рабле и Гоголя. Для мирового кино Феллини — фигура достаточно масштабная, чтобы ход размышлений исследователя применительно к гигантам литературы мог быть обращен и на его фильм. Стиль Феллини — во многом раблезианский, природа его смеха близка гоголевскому смеху сквозь слезы. Виктор Гюго назвал Рабле поэтом плоти и чрева; после «Амаркорда» невольно хочется назвать так и Феллини. Так же, как для Рабле, для него характерны избыточность, преобладание материально-телесного начала жизни. Отвечающая этому принципу образность

присутствует на экране в гиперболизированном виде.

Такую «раблезианскую», особую эстетическую концепцию бытия М. Бахтин называет гротескным реализмом. «Материально-телесное начало в гротескном реализме, — пишет он, — дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь (у Рабле. — *Г. Б.*) в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое — веселое и благостное» *.

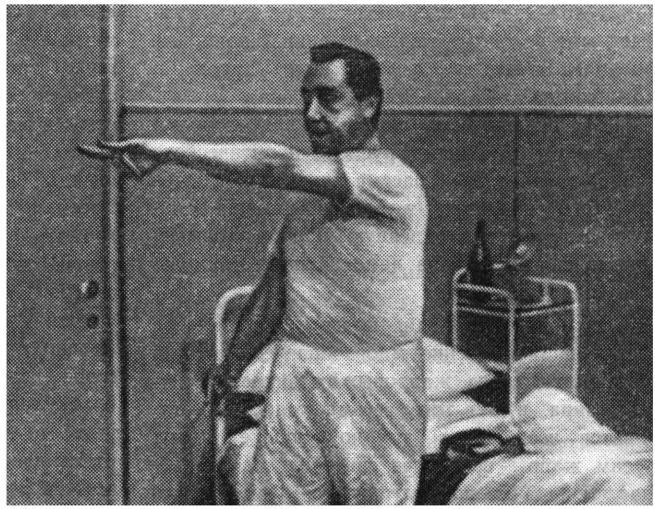
«Амаркорд» тоже «весел и благостен», в нем живо ощутимы те черты народного смеха, которые исследует ученый в своих работах: мы ощущаем «двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни» — реалистический, «серьезный» и смеховой, карнавально-условный, праздничный (разве не чувствуется это, например, в открывающей фильм сцене народного весеннего празднества сожжения зимы, корнями уходящего в глубокую древность?). Многие сцены фильма, говоря словами Бахтина,— это «сама жизнь, но оформленная особым игровым способом» (впрочем, как и в «Риме», и в «Клоунах»). Смех Феллини амбивалентен так же, как у Рабле, у Гоголя, у других великих сатириков прошлого. Это коллективный, всенародный смех, направленный на все и всех, с одной стороны, веселый, а с другой — насмешливый. Но он всегда «самокритичен», будучи направлен и на самих смеющихся. Этот народный смех нельзя назвать сатирическим, ибо сатира подразумевает отрицание. Чистый сатирик противопоставляет себя объекту осмеяния, разрушая целостность «смехового аспекта» мира. Смех Феллини чаще входит в тот мир, над которым он смеется, остается смехом «изнутри», это народный смех не только сатирический, отрицающий, но и утверждающий все доброе и хорошее.

Верен Феллини и традиционным формам смеховой народной культуры: наряду с карнавальным ви́дением жизни, гиперболизацией (вспомним рассказы городского враля по прозвищу Заклинатель змей!) мы находим в фильме и множество примеров фамильярно-площадной речи с ее «жанром» метких прозвищ (у каждого персонажа фильма свое: у фашистского прихвостня и хвастуна — Дешевка, у грозного директора гимназии — Зевс, у легкомысленной парикмахерши красотки Нинолы — Угощайтесь и т. д.), «жанром» длинных, немыслимо усложненных проклятий и брани (тут главный «специалист» — отец Титты). Характерны для народной смеховой культуры и такие неизменные персонажи, как городской дурачок (Мудрец), городской враль, сумасшедший, городская проститутка (Лисичка) и т. д., а также и школярско-вагантская традиция осмеяния учителей-педантов.

Но это празднично-карнавальное, условно-смеховое восприятие жизни «Городка», рассматриваемой сквозь призму времени с доброй, грустно-иронической, а порой озорной улыбкой, сменяется самой прямой, «чистой» сатирой, неожиданно для Феллини яростной (как и его антиклерикальный взрыв в «Риме»), когда на экране появляются фашисты. Ибо детство героя фильма, как и самого Феллини, протекало не просто в провинциальном захолустье и не просто в 30-е годы, а в провинции, где торжествовал прорвавшийся к власти фашизм, делавший провинциальную жизнь еще тупоумнее, бездуховнее, невыносимее. Мы уже писали об антифашистском заряде, содержащемся в «Амаркорде» — ответе художника на активизацию в Италии неофашистов *. Напомним лишь такие сцены, убийственно осмеивающие фашизм и его трескучую демагогию, как прибытие в «Городок» фашистского начальника, привезшего «привет от дуче», как шествие под марш горных стрелков-берсальеров — все ускоряющейся пробежкой, во время которой задыхающиеся местные фашисты докладывают приехавшему начальству о стопроцентном «охвате» населения, — все жители городка, независимо от пола и возраста, по-

* М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

* См. «ИК», № 6, 7.



«Залог успеха», режиссер Луиджи Дзампа

головно записаны в фашистские организации; или как спортивный детский парад, который словно принимает дуче, чья страшная, зверская рожа угрожающе смотрит с гигантского портрета, свитого из цветов всех красок и оттенков, и неожиданно оживает... И как кульминация антифашистских мотивов, пронизывающих фильм, сцена посрамления фашистов: их жалкая растерянность и бессильная ярость, когда откуда-то сверху с ночного неба, над притихшим городком чисто и грозно звучит мелодия «Интернационала»...

Не будет преувеличением сказать, что, поставив «Амаркорд», Феллини создал комедию, поистине народную и антифашистскую, соединив эти два начала, со времен неореализма составляющие основу прогрессивного искусства Италии.

●

Пытаясь обобщить своеобразное явление, условно называемое «комедией по-итальянски». очертить его контуры, проследить эволюцию чуть ли не за тридцать лет, мы вспомнили о многих режиссерах, назвали множество самых разных фильмов — при этом стараясь ссылаться в первую очередь на примеры, известные советским зрителям.

Из простого сопоставления выстроенных в хронологическом порядке лент вырисовывается преобладающая тенденция итальянской комедии к превращению из комедии нравов, преимущественно морализаторской, из сатирической бытовой комедии, окрашенной в той или иной мере в социальные тона, в комедию политическую, в комедию решительно социальную, в своей основе антибуржуазную. Вырисовывается понимание создателями этих фильмов общественной функции жанра, борющегося оружием смеха со всем, что препятствует обновлению итальянской жизни, и в первую очередь — с опасностью фашизма. Так, главной темой итальянской политической комедии и вообще комедии «ангажированной» стала антифашистская тема.

Знакомясь с весьма отличающимися друг от друга произведениями, созданными в различных манерах, стилях, «поджанрах», мы находим неизменное общее: нерасторжимую связь итальянской комедии с действительностью, со стихией народной жизни. Этот жизненный, народный, национальный характер ощущается на самых различных уровнях — от поверхностной фольклорности, колоритности до подлинной народности. Сочетаясь с антифашистской направленностью, она порождает в слож-

ном художественном синтезе многие значительные многослойные произведения, подобные фильмам «Мы так любили друг друга» и «Амаркорд».

Ныне итальянская прогрессивная комедия развивается в общем русле «политического кино», и ее нельзя рассматривать в отрыве от этого направления, вносящего свою весомую лепту в повседневную борьбу прогрессивных сил Италии за демократию и социальную справедливость.

Современная «комедия по-итальянски» часто ставит в затруднение многообразием и необычностью своих жанровых оттенков. Границы жанра, и без того весьма условные, становятся все более трудно определимыми, а сам жанр — все более синтетичным. Но общая тенденция просматривается: юмор, ирония, шутка все больше уступают место памфлетной резкости, остранению, гротеску (порой довольно мрачному), общий тон фильмов делается более боевым, активным, сатирическое обличение — более яростным. При этом традиционная черта «комедии по-итальянски» — балансирование на грани между комедией и драмой — проступает все явственнее (в этом смысле характерна, например, трилогия режиссера Дзампы, трансформировавшая тему от комедии через трагикомедию к трагедии: тему дегуманизации в буржуазном обществе самой гуманной сферы человеческой деятельности — медицины он развивал в комедии «Залог успеха», в которой участвовал Сорди, затем в ее продолжении, где усилились элементы трагикомического, а в новом, третьем, фильме «Хирурги: мафия в белых халатах» эта тема трактуется режиссером уже в плане чисто трагическом).

Исследователя характерных, типологических черт, признаков, особенностей итальянской комедии ждет еще большая работа. Склонность «комедии по-итальянски» к поучению — от морализаторства до обличения («поучать забавляя»); столкновение в ней детально разработанных характеров; важная роль слова, диалога — гармоничное слияние «говорящего кино» (против которого когда-то выступали отцы комедийного жанра Чаплин и Клер) с «визуальной» образностью, построенной на мимике и пантомиме; смелое использование всего арсенала художественных приемов и средств, накопленных «комедией по-итальянски», в частности формы комедии в эпизодах; выход на первый план в итальянском кино плеяды комедийных исполнителей (Сорди, Гассман, Тоньяцци, Вилладжо, Челентано), а также раскрытие комедийных, сатирических граней таланта у виднейших драматических актеров (Мастроянни, Волонте, Сандрелли), причем преобладающая роль принадлежит именно актерам, а не актрисам (явление, которое было уже подмечено и названо «маскулинизацией» *), — сложный сплав всех этих и многих других признаков и черт итальянской комедии делает ее во многом новым и новаторским явлением в западном кино.

Итак, самые значительные достижения итальянских кинематографистов, работающих сегодня в комедийном жанре, связаны с политической и социальной комедией на современную тему. Эту тенденцию необходимо рассматривать в общем контексте политического кинематографа Италии.

Куда пойдет в сложных условиях тотальной коммерциализации «серьезный» комедийный кинематограф Италии завтра, покажут новые работы мастеров этого жанра. А ими богато итальянское кино — и прогрессивно настроенными режиссерами, и одаренными комедийными актерами, которые изобретательно ищут новые художественные средства, способные не только позабавить зрителя, но и заставить его поразмыслить над все усложняющимися процессами, происходящими в современном мире.

...Побудить зрителя задуматься... Итальянская кинокомедия в своих лучших образцах стремится следовать этому закону народной комедии, закону всего передового демократического искусства.

---

* «ИК», 1976, № 6.

Э. Брагинский

Почти смешная история

Портить жизнь может кто угодно и что угодно, даже собственный чемодан.

Сначала Иллария Павловна довольно легко достала сверху, с багажной полки, этюдник и здоровенный полотняный зонт, ручка которого имела внизу металлическое острие.

Картонки, перехваченные бечевкой, и чемодан лежали в ящике под нижней полкой. Таисия Павловна приподняла полку, а Иллария Павловна легко выволокла картонки. Зато чемодан никак не давался Иллария раскраснелась и запыхтела, чемодан то отрывался от пола, то снова бухался на место.

— Надо было брать не один большой, а два маленьких! — сказала Таисия Павловна.

— Тогда получалось пять предметов, как их нести в четырех руках? — Иллария собрала все свои силы, выдернула проклятый чемодан из ящика и опустила на пол.

Поезд уже тормозил, за окном потянулись станционные кирпичные строения — депо и склады.

Иллария ногой проталкивала чемодан по коридору. Чемодан, комкая ковровую дорожку, нехотя продвигался к тамбуру.

Таисия Павловна вынесла на платформу этюдник и зонт, приняла у Илларии картонки и теперь смотрела, как сестра мучается с чемоданом, который отказывался покидать поезд.

— Безобразие! — злилась Таисия Павловна. — Ни одного носильщика!

Иллария догадалась и стала сдвигать чемодан на край, словно собираясь скинуть его вниз, потом накренила и сначала одним углом поставила на ступеньку, потом другим. Так чемодан сошел на платформу.

— Слава богу! — обрадовалась Таисия. — Пошли!

— Сейчас! — попросила Иллария. — Я немножечко наберусь сил.

Левой рукой она подхватила картонки, правой сжала ручку чемодана, сделала несколько шагов и остановилась.

— Я пас... Он меня одолел!..

— Давайте-ка вашу бандуру! — внезапно раздался мужской голос.

Обе сестры подняли головы и увидели мужчину, ничем не примечательного мужчину, шляпа, усы щепоткой, глаза серые, прищуренные, плащ стандартный, румынский. Зимой этот плащ можно носить на подстежке. Мужчина был уже немолод, лет так что-нибудь в районе пятидесяти. Он тоже шел с поезда, в руках у него был только портфель.

Мужчина приподнял чемодан.

— Ого! — сказал мужчина. — Что вы туда напихали, золото?

— Краски! — объяснила Иллария. — Краски в тюбиках. Большое вам спасибо. Без вас мы бы просто пропали. .

Теперь мужчина шел впереди. А за ним едва поспевали сестры — Иллария несла картонки и зонтик, а Таисия — этюдник.

Мужчина шел быстро, и Таисия прошептала:

— А он не хочет украсть чемодан? Почему он спросил, что там внутри?

— Зачем ему твои краски? — вопросом ответила Иллария.

В этот момент чемодан вырвался у мужчины из рук и грохнулся на перрон.

Мужчина засмеялся.

— Не вижу ничего смешного! — возмутилась Таисия Павловна. — Вы оторвали ручку! Как мы теперь его понесем?

— Возьмите ручку и ждите меня здесь! — коротко приказал мужчина, отдал Илларии сломанную ручку и исчез.

— Исчез! — Таисия Павловна была вне себя. — Не надо было давать чемодан этому проходимцу!

— Ручка совсем развалилась, — вздохнула Иллария. — Я думаю, он пошел за тачкой.

— За тачкой, за телегой! — передразнила сестра. — Какая ты хилая стала, чемодан не можешь нести. Я бы запросто донесла, только мне нельзя перегружать руку, мне потом трудно рисовать.

Возле пострадавших остановился элегантный пассажир в элегантном пальто, элегантной шляпе и с элегантным чемоданчиком «дипломат».

— Я вам сочувствую, — деликатно сказал он. — У меня был похожий случай в Чернигове. Иду по перрону, несу чемодан, о чем-то задумался. Как вдруг, ощущаю, мой чемодан стал необычайно легким. Смотрю — в руке у меня только ручка, а чемодана нет... до сих пор.

— Всего хорошего! — попрощалась Таисия Павловна.

— Вам тоже всего наилучшего, и вам и вашему чемодану! — незнакомец элегантно приподнял шляпу и элегантно двинулся в направлении вокзала

Тут вновь появился мужчина в румынском плаще, принес моток веревки

— В камере хранения выклянчил... — сказал он, приподнимая чемодан и перевязывая его.

— Веревка не выдержит! — заметила Таисия, а Иллария сказала:

— Огромное вам спасибо за веревку!

— Вы куда, на квартиру, в гостиницу? — спросил мужчина, снова пускаясь в путь.

— Нам на такси, мы в гостиницу!

— На такси жуткий хвост! — возразил мужчина. — Поедем на трамвае!

— Конечно, — проворчала Таисия Павловна, — если бы вы не устроили всю эту катавасию с чемоданом, мы были бы одними из первых.

Мужчина взглянул на Илларию и подмигнул ей

— Не моргайте ей! — вспыхнула Таисия Павловна. — Что вы ей моргаете?

— Тася! — взмолилась Иллария.

Ехали в трамвае на задней площадке. Мелькал городок, где среди церквей, белого камня лабазов, двухэтажных домов, низ каменный — верх деревянный, среди всего этого древнего вырастали блочные или панельные, или крупнопанельные, или еще какие-то, башенным краном собранные коробки.

Площадку трамвая на поворотах поводило из стороны в сторону, тогда мужчина ногой придерживал чемодан, а сам цеплялся за решетку, которая была укреплена на окнах. Иллария тоже держалась за решетку, а старшая сестра стояла, широко расставив ноги, не выпускала из рук этюдника, и у трамвайного вагона не хватало силы сдвинуть ее с места. Была Таисия Павловна широкая в кости, крупная женщина лет сорока. Лицо имела даже приятное, если бы не выражение решительности, которое его никогда не покидало.

— Художники? — спросил мужчина.

— Только Таисия Павловна, — охотно отозвалась Иллария. — А я сбоку припека...

— Прекрати! — поморщилась сестра.

— Художники любят старинные города, — продолжал мужчина.

Таисия Павловна мотнула головой:

— Да! Я больна стариной! Я была в Италии! Я была в Ассизи! — при этом она посмотрела мужчине прямо в глаза. Но тот даже не моргнул

—В Ассизи работал Джотто.. — подсказала Иллария.

И теперь лицо мужчины не изменилось. Он не вздрогнул и не ахнул.

Художница презрительно отвернулась.

— Джотто был великий итальянский живописец! — опять подсказала Иллария.

— Я по этой части темный... — мужчина взялся за чемодан. — Нам вылезать!

— Каждый человек должен . — начала было Таисия Павловна, но мужчина ее перебил:

— Нет, не должен! Я никому и ничего не должен!.. Позвольте пройти с багажом...

— Еще раз огромное спасибо! — сказала Иллария, когда мужчина поднес чемодан к деревянной стойке, за которой сидела администратор гостиницы. — Нет, в самом деле, мы бы без вас погибли!

— Да, признательны! — Таисия Павловна протянула крепкую мужскую руку. — Только можно ли починить в этом городе чемодан, который вы поломали?

— Граждане, здесь не переговорный пункт!— сказала администратор.

— Я давала телеграмму... — начала Таисия Павловна, но администратор прервала:

— Минуточку! — и поглядела на мужчину.

— По броне, Мешков! — представился мужчина.

— Заполняйте карточку! — администратор протянула Мешкову бланк и отвернулась к художнице: — Телеграмму мы получили, но свободных мест нет. У нас областное совещание.

— Пустое! — отрубила Таисия Павловна. — Все эти совещания, конференции — перевод государственных денег Всех отрывают от дела! Я художник. Мне, в отличие от тех, которые на совещании, надо работать. Вызовите директора! Вы меня не знаете, я вас всех наизнанку выверну!

— Что же нам, на тротуаре жить? — грустно спросила Иллария.

Мешков, который уже заполнил карточку, протянул ее администраторше, поглядел на расстроенную Илларию и предложил:

— Завтра сюда должен приехать Лазаренко, я его к себе возьму, а вы уже их поселите.

— Послушайте, — Иллария вся просияла счастьем, и сейчас можно было догадаться, что если бы маленькая Иллария следила за своей внешностью, причесывалась бы у хорошего парикмахера, употребляла косметику, одевалась бы с подобающим вкусом, то и сегодня, в свои тридцать семь лет, Иллария оставалась бы хорошенькой,— вы просто маг и волшебник. Мне надо знать, как вас зовут?

— Виктор Михайлович! — сухо представился Мешков.

— Значит, внесем раскладушки! — администратор протянула сестрам бланки для приезжающих.

— А что это вы за палочка-выручалочка? — Таисия Павловна гневно поглядела на Мешкова. — Я не люблю быть обязанной.

— Не хотите, так не надо! — пожал плечами Мешков.

— Нет, надо! — Таисия Павловна рванула у администратора бланки.

— Минуточку! — администратор протягивала еще какие-то бумаги. — Вот, распишитесь, что я предупредила, — она успела передать Мешкову ключи и сказать: — 308, если Лазаренко будет протестовать, я вас, товарищи женщины, выселю!

Номер был крохотный, и непонятно было, как туда втиснуть раскладушку. Зато из окна открывался славный вид. Рыжела на солнце пожарная каланча, а пустырь между гостиницей и пожарными строениями густо порос темно-зеленой травой и ушастыми лопухами. На пустыре, как триста или четыреста лет назад, паслась коза — символ вечности.

— Все-таки на свете есть благородные люди! — патетически воскликнула Иллария, пряча пальто в шкаф.

— Я не верю в бескорыстие, — Таисия отвернулась от окна, — есть у этого Мешкова какой-нибудь свой интерес...

— Зачем мы ему сдались?

— Должно быть, у него есть виды на тебя, либо на меня, либо на нас обеих.

Иллария расхохоталась:

— Как это на обеих?

— Завтра к нему приезжает приятель... Ты слышала?

— Лазаренко, — запомнила Иллария.

— Я знаю этих командировочных наизусть. На безрыбье и рак рыба...

— Не согласна, — обиделась Иллария, — мы еще не раки, мы вполне симпатичные женщины!

Раздался стук.

— Кто там?

Вошел Мешков:

— Давайте чемодан, я знаю, где здесь мастерская.

— Иллария Павловна пойдет с вами, — сказала старшая сестра — Мы не нуждаемся в том, чтобы в довершение ко всему вы еще платили за починку нашего чемодана!

Иллария и Мешков шли по улице. Мешков нес чемодан и шел быстро. Иллария едва поспевала.

— Скажите, Виктор Михайлович, почему вы вздумали так о нас заботиться? У вас есть какой-нибудь свой интерес?

Мешков промолчал.

— Таисия Павловна не верит в бескорыстие.

Мешков опять ничего не ответил, только выразительно посмотрел на Илларию.

— Вы всегда такой молчаливый? — спросила она.

— Нет.

— Это я вас раздражаю своей болтовней?

— Да.

— Я буду молчать, — пообещала Иллария. — Но в самом деле, вдруг ни с того ни с сего вы беретесь нести этот проклятый чемодан, потом устраиваете номер в гостинице, из-за этого вам придется жить вдвоем, потом вы сами несете чемодан в мастерскую. Я думаю, вы добряк, а вот Таисия Павловна считает, что вы за кем-то из нас ухаживаете или за нами обеими ухаживаете...

Мешков уничтожающе взглянул на Илларию, но ее это нисколько не смутило, она лишь сказала:

— Я молчу, я рта не раскрываю...

Над распахнутой дверью висела вывеска «Ремонт чемоданов, зонтов и сумок».

В проеме двери на табурете, заложив нога за ногу, сидел мастер.

— Чем могу быть полезен?

Мешков протянул чемодан, а Иллария добавила, показав сломанную ручку:

— Видите, совсем рассыпалась

Интеллигентный, вежливый мастер осматривал чемодан.

— Вырвана с корнем, какая жалость! Вы клали в чемодан что-нибудь весомое?

— Краски в тюбиках, а это такая тяжесть! — охотно пояснила Иллария.

— Это была ошибка, — вздохнул мастер. — На полный желудок не ходят гулять. Чемоданам полезнее, когда их возят пустыми

— Хватит пылить мозги! — разозлился Мешков.

— Принимайте элениум, — посоветовал мастер, — или триоксазин, или седуксен, ручек не завезли, как и многого другого, но обещают.

— В городе есть еще мастерская? — сердито спросил Мешков.

— Увы! — сказал мастер. — Новый чемодан можно приобрести в универмаге. Если вам старый дорог, как память, можно взять ручку от нового чемодана и переставить на старый.

— Я вас понял, — сказал Мешков. — Мы согласны сделать частным образом, без квитанции.

— Нет, не поняли, частный сектор давно отменен. Вы газеты читаете? — Мастер отдал Мешкову чемодан. — Плохое обслуживание всегда портит нервы. Я вам искренне сочувствую.

Мешков рванул прочь от мастерской.

— Куда вы? — Иллария помчалась вдогонку

Мешков несся по улице, которая круто брала вверх, наконец, очутился возле проходной огромной автобазы, хотел было с ходу пройти внутрь, но на его пути возник вахтер.

— Без пропуска не пускают, — сказал вахтер. — Вся моя работа в том, чтобы не пускать без пропуска.

— Вызовите мне слесаря! — попросил Мешков.

— Валера! — закричал сторож. — Выдь-ка!

Медленно, враскачку вышел Валера, роста он был баскетбольного. Его большую круглую голову венчала копна белокурых волос.

Мешков протянул ему чемодан:

— Слушай, будь человеком, сделай... Тут можно, знаешь что...

Валера не дослушал и отрицательно помахал головой.

— Понимаешь, — продолжал Мешков, — сломал чужой чемодан, видишь, женщина, она меня со свету сживает...

Валера посмотрел на Илларию, вытянул руку и большим пальцем указал направление, вниз по улице.

— Да были мы там, — объяснил Мешков, — там не хотят чинить Выручи, друг!

Теперь указательным пальцем Валера поманил Мешкова. Мешков привстал на цыпочки, и Валера зашептал ему на ухо.

Когда он кончил шептать, Мешков вновь опустился на всю ступню.

— Иди, провóкай до него и скажешь, Валера Кремнев послал. Учти, он любит крутить динамо. Замазано?

— Замазано.

Валера повернулся к Мешкову спиной и пошел обратно в гараж, а Мешков снова заторопился по улице. Иллария припустилась следом.

— Что значит провóкать, и что вы с ним замазали?

— Провокать — значит гулять, а замазать — договориться.

— И что значит крутить динамо?

— Это значит тянуть резину.

— А на каком это языке? — спросила Иллария.

— На никаком! — почти закричал Мешков.

Они подошли к часовой мастерской, Мешков, к полному удивлению Илларии, зашел внутрь, тотчас вернулся и сказал:

— Иван Матвеич скоро придет!

— Будем чинить чемодан в часовой мастерской, вот потеха! — засмеялась Иллария.

Мешкову было не смешно.

— Боюсь, что теперь я всю жизнь буду таскаться с вашим чемоданом.

В это время появился стройный седой человек в белом халате. Мешков с надеждой спросил:

— Вы Иван Матвеевич?

— Допустим

— Я от Валеры Кремнева. Вот чемодан.

— Вы бы еще холодильник приволокли, — сказал Иван Матвеевич, — я часовщик.

— Мы хорошо заплатим! — пообещал Мешков.

Иван Матвеевич взял чемодан и пошел в мастерскую.

— Ждите. Мне тут еще надо пылесос закончить, потом кастрюлю запаять, а только потом я займусь вашим чемоданом, — сказал напоследок часовой мастер

— Ждите, — сказал Мешков Илларии, — у меня времени нет, я, между прочим, в командировке!

— Замазано! — сказала Иллария.

Мешков улыбнулся, когда он улыбался, глаза его становились лукавыми. Он быстро зашагал обратно к гостинице.

Спустя три часа Иллария, неся чемодан, который сверкал новой ручкой, вернулась к себе в номер, где ее ждала сестра, поставила чемодан на пол, упала на раскладушку и с трудом перевела дух.

— Столько ждала, можно с ума сойти! Ты в жизни, Тася, не догадаешься, где его починили!

— Самое главное, что починили! — сказала Таисия Павловна.

— В часовой мастерской!

— Это что, острота?

— В чемоданной мастерской не оказалось ручек, их не завезли.

— Зато их завезли в часовую мастерскую. А в мастерской по ремонту чемоданов чинят часы. Прекрати врать! — рассердилась Таисия.

И это, в свою очередь, рассердило Илларию.

— Когда в мастерской, где чинят сумки и чемоданы, нам отказали, мы пошли на автобазу...

— Почему на автобазу? — съязвила Таисия. — Почему не в аптеку или городской суд?

— Мы пошли на автобазу! — закричала Иллария. — И оттуда нас послали в часовую мастерскую.

— Не ори! — в свою очередь вскричала Таисия. — Хватит!

Иллария поднялась, шагнула к кровати, на которой лежала Таисия, и сказала тихо-тихо, почти шепотом:

— Вот что я сообщу тебе, моя любимая сестра, по большому секрету: в этом городе пылесосы, кастрюли и чемоданы чинят только в часовой мастерской! — И прежде чем Таисия успела отреагировать, Иллария вышла из номера вместе со злополучным чемоданом...

Сидя за столом у себя в номере, Мешков читал какие-то бумаги, в которых цифр было больше, чем букв.

В дверь постучали.

— Да! — крикнул Мешков.

Вошла Иллария вместе с чемоданом и остановилась у самого входа.

Мешков обернулся, увидел Илларию, перевел взгляд на чемодан и испуганно вскочил.

— Не расстраивайтесь, — успокоила Иллария, — он присобачил ручку так крепко, что ее ничем не оторвешь.

— Я рад, — Мешков смотрел на Илларию с подозрением, явно ожидая подвоха.

— И я рада, — сказала Иллария. — Иван Матвеевич тоже рад, потому что содрал с меня четыре рубля. А к вам я по делу. Таисия Павловна не верит, что чемодан починили в часовой мастерской. Вы не можете зайти и подтвердить?

Мешков облегченно захохотал. Он смеялся долго и заразительно. Иллария тоже начала улыбаться. Потом Мешков резко оборвал смех.

— Какое это имеет значение, верит она или нет?

— Большое значение, принципиальное.

Светлые глаза Мешкова озорно заблестели.

— Нельзя вашу сестру послать подальше?

— Нельзя. А кроме того, неприлично.

Мешков продолжал веселиться:

— Давайте я возьму плоскогубцы, снова оторву ручку, и пусть ваша сестра побегает с чемоданом по городу.

Иллария ответила совершенно серьезно:

— Она не станет бегать, она пошлет меня.

Эта сцена уже начинала Мешкову надоедать.

— Вам не кажется, что тогда на перроне, подняв ваш чемодан, я совершил ошибку?

— Роковую! — продолжила Иллария. — Лучше бы вы прошли мимо.

Мешков усмехнулся:

— Порядочным родился.

Иллария тотчас согласилась:

— Порядочным всегда достается. Беспардонным нахалам живется легче. Нахальство — второе счастье.

— Сейчас я стану счастливым и выставлю вас за дверь!

— Значит, вы не пойдете к Таисии Павловне? — с отчаянием в голосе прошептала Иллария.

Мешков рванул мимо нее к выходу. Иллария побежала следом

Мешков промчался по коридору.

Мешков ногой распахнул дверь номера 318 и закричал:

— Этот чемодан действительно починили в часовой мастерской по Садовой улице, дом сорок четыре!

Таисия Павловна приподнялась на постели:

— Что вы кричите? Какое мне дело, где починили этот чемодан? Вы его сломали, вы его и починили.

Мешков круто повернулся и исчез.

Следующим утром, спозаранку, Таисия Павловна уже вышагивала по городу. Вид у нее был боевой — кеды, синий спортивный костюм с белой оторочкой у шеи, на голове немыслимая вязаная кепочка с большущим козырьком, в руках альбом и коробка с карандашами. Вот Таисия Павловна полезла на бугор. С него открывался вид на речку, на пристань с пароходиком, на извилистые дорожки между домиками, которые лепились по крутизне. Эта крутизна отделяла городскую улицу от реки. Таисия Павловна надвинула кепочку по самые брови, сощурилась, выбросила руки вперед и в воздухе обозначила ими границы будущего холста. Как вдруг возле художницы, с подозрением следя за ее манипуляциями, возник старик, одетый в пиджак покроя пятидесятых годов и в широченные бесформенные брюки.

— Что это вы тут выделываете? — строго спросил старик.

Вместо ответа Таисия Павловна опять отошла на шаг в сторону, опять выбросила руки вперед

— Что это вы здесь высматриваете? — не отвязывался старик.

— Художник я. Не мешайте работать, пожалуйста!..

Но старикан был приставучий.

— Которые художники, те теперь срисовывают старые темные церкви, вместо того, чтоб срисовывать новую светлую жизнь. А вы собираетесь скопировать наш городской порт? Это с какой же целью?

Таисия Павловна огляделась по сторонам, отыскала палку и воткнула ее на то место, где потом будет стоять этюдник. Затем раскрыла альбом, собираясь сделать набросок.

Но шустрый старик встал так, чтобы загородить пейзаж

— У вас разрешение есть, или направление, или ходатайство с резолюцией?

В это время раздался крик: «Дедушка, дедушка!» — и появился мальчишка лет двена-

дцати. Он взял дедушку за руку и потащил за собой.

— Это художница, — презрительно сказал внук, достойный наследник деда, — их тут полно шляется. Срисует пристань, а потом рванет за это большие деньги.

— Они все такие! — поддержал дед, и милая пара исчезла

Таисия Павловна вздохнула и принялась набрасывать рисунок.

В то же самое время в гостинице Иллария отошла от буфетной стойки, держа в одной руке тарелку, на которой лежали сосиски и ломтик хлеба, а в другой руке — стакан кофе Иллария оглядела буфетный зал и за одним из столиков увидела Мешкова, который разговаривал с нестарым, лет тридцати пяти, но совершенно лысым человеком. Расплывшись в улыбке, Иллария направилась к этому столику.

— Доброе утро, Виктор Михайлович! Можно, я к вам подсяду?

Услышав голос Илларии, Мешков вздрогнул.

— Здравствуйте, можно, — ответил Мешков и насторожился.

— Спасибо, — Иллария поставила на стол тарелку, стакан кофе и села на свободный стул, — это было просто замечательно, как вы вчера гаркнули: Садовая улица, дом сорок четыре!..

Мешков порывисто встал и сказал лысому:

— Ну, я помчался!

— Куда? — спросила Иллария.

— На стройку! — буркнул Мешков.

— Ты же не доел свой завтрак!.. — напомнил лысый, но Мешков уже ушел.

Иллария повернулась к лысому:

— Зачем он поехал на стройку, он строитель?

— Он инженер по технике безопасности. Моя фамилия Лазаренко. Догадываюсь, что именно из-за вас лишился номера. Вы с Мешковым друзья?

— Нет, мы познакомились на перроне, где он нас подобрал вместе с чемоданом.

— Трогательно, — сказал Лазаренко, — а все-таки почему он отдал вам номер?

— Не знаю, — искренне ответила Иллария, — я сама заинтригована, скорее всего он необыкновенный человек, не такой, как все.

— Что-то я раньше этого не замечал.

— Вы не наблюдательны — у него отзывчивое сердце и добрая, светлая душа!

— Я это обязательно расскажу нашему управляющему, может быть, он повысит ему зарплату.

— И еще, — Иллария даже раскраснелась, — он человек высоких порывов!

— Остановитесь! — попросил Лазаренко. — И ешьте, а то все остынет. Мешков действительно мужик компанейский и может помочь человеку, но вашим братом он в принципе не интересуется. Спокойно! — добавил Лазаренко, потому что Иллария вся будто напружинилась.

— Что значит спокойно? — гневно повторила Иллария. — Вы что, считаете, что я могла... Что мне пришло...

— Могло и пришло, почему бы нет. Вы так вдохновенно про него говорите.

— Да как вы смеете? Это неслыханно!

Иллария резко встала и направилась к выходу.

— Вы же не доели свой завтрак! — крикнул ей вдогонку Лазаренко, но Иллария уже ушла.

Иллария вышла из буфета и остановилась в коридоре, прислонившись к стене. Неожиданные слова Лазаренко произвели на нее сильное впечатление.

Какой-то мужчина, он направлялся в буфет, заметил Илларию и озабоченно спросил:

— Вам плохо?

— Нет, мне непонятно...

— Что? — переспросил мужчина.

— Может ли такое со мной случиться и тем более за один день?

Мужчина шарахнулся от Илларии и исчез в буфете.

Иллария оторвалась от стены и двинулась по коридору Она закрыла глаза и шла, слегка пошатываясь. Мысли у нее заплетались, ноги тоже Она медленно шла и шла по длинному коридору, как вдруг натолкнулась

на кого-то. И этот «кто-то» была ее родная сестра Таисия Павловна.

— Ты что, рехнулась? Ты зачем ходишь с закрытыми глазами?

— Чтобы отключиться от внешних раздражителей, — искренне объяснила Иллария, — и разобраться в своих чувствах и ощущениях.

— Разбираться некогда. Я нашла гениальный мотив. Может быть, он вырастет в картину. Пошли, посмотришь.

— Пошли!

— Только не вздумай закрывать глаза, споткнешься и упадешь!

— Хорошо. Я буду думать с открытыми глазами, — пообещала Иллария.

Вскоре они уже шли по улице. Иллария несла белый парусиновый зонт, а Таисия Павловна — этюдник.

— Я просто счастлива. Приехать и сразу напасть на мотив!

Они взобрались на холм, и отсюда на самом деле открывался такой захватывающий вид, что Иллария на какое-то время забыла про все свои личные заботы.

— Ну? — торжествующе спросила сестра, и Иллария ответила:

— Колоссально! Просто неслыханная красота!

Вскоре на том самом месте, где художница прежде воткнула в землю палку, стоял треногий этюдник. На нем держателями была укреплена картонка, и на этой картонке быстрый уголь Таисии успел начертить изгиб реки, и контуры пристани, и чередование домишек на крутом берегу. Таисия отставила уголь и тоненькой кисточкой маленькими звонкими мазками взяла тон неба и тон земли на другом берегу реки...

Таисия Павловна работала стоя, а Иллария задумчиво сидела неподалеку на складном стульчике.

— Иля! — вдруг спохватилась Таисия. — Мы забыли дать телеграмму!

Иллария покорно встала, намереваясь идти на почту, но сестра задержала ее:

— Слушай, в отношении этого, как его, Виктора Михайловича... Я вчера усталая была, с дороги, ну, конечно, он симпатичный, столько для нас сделал...

— Нет! — горячо возразила Иллария. — Он малопривлекательный и вообще мрачный тип! — и ушла на почту.

Иллария отыскала почту, поднялась по ступенькам, толкнула дверь, на которой висело объявление: «Осторожно, окрашено», бочком протиснулась внутрь, подошла к окошку, чтобы взять телеграфный бланк, внезапно возле окошка увидела Мешкова и от этой внезапности, от того, что опять он здесь, на ее пути, застыла на месте, как истукан.

Мешков почувствовал на себе взгляд, обернулся и обнаружил Илларию.

— Вы как здесь очутились?

Иллария молчала.

— Телеграмму мужу, чтобы не волновался? — продолжал Мешков.

Иллария по-прежнему не произносила ни звука.

— Вы что, воды в рот набрали? — улыбнулся Мешков.

Иллария молчала и не двигалась.

— Эй, — забеспокоился Мешков. — Что с вами? Очнитесь!

Он осторожно взял Илларию за плечи и встряхнул.

Иллария даже не почувствовала, что ее трясут.

— Пошли-ка на свежий воздух, ну-ка! — Мешков обнял Илларию и потащил к выходу. Иллария обмякла, и ее ноги волочились по полу.

— Дверь крашеная, черт бы ее побрал! — Мешков отворил дверь, придержал ее ногой, подтолкнул Илларию. Она вылетела на улицу, скатилась по ступенькам и, наверно, упала бы, если бы не оперлась спиной о телеграфный столб. И этот толчок привел ее в чувство.

— Извините, — вдруг заговорила Иллария, когда Мешков снова приблизился к ней, — на меня напал молчун!

— Кто напал?

— Я суеверная, я почему-то про вас подумала, и вдруг вы как с неба упали. Вот я и оцепенела!

— Нервы! — сказал Мешков. — Надо взять себя в руки!

— Сама взять себя в руки я не могу, а меня взять в руки некому...

В это время появился Лазаренко, злой, как черт.

— Ты тут ля-ля-ля... — закричал он на Мешкова, — а я должен сдыхать в раскаленной машине. Главный инженер уже весь расплавился, а шофер матерится...

— Прости, я совсем забыл... — ахнул Мешков и заторопился к автомобилю. Лазаренко за ним.

Иллария вернулась на почту и здесь, на прилавке, возле окошка, увидела бланк с телеграммой Мешкова, которую он в суматохе позабыл отправить. И невольно прочла текст и фамилию адресата: «Москва Планетная... Мешковой».

Иллария поколебалась, потом спросила:

— Тут гражданин жене написал, а отправить позабыл.

— Может быть, передумал? — спросила телеграфистка.

— Нет, позабыл, я точно знаю. Текст очень оригинальный: «Доехал благополучно целую». Примите, пожалуйста...

Поздно вечером Иллария проследовала по коридору гостиницы, остановилась возле номера 308, поколебалась, а затем несмело постучала в дверь. Никто не отозвался. Иллария постучала еще раз, уже решительнее, и прислушалась.

— Зачем тебя леший в конце месяца принес, когда у меня план горит! — злился тенор.

— А то ты не знаешь, — отвечал голос Мешкова, — что несчастные случаи чаще всего в конце месяца, когда аврал..

Иллария осторожно приотворила дверь

За маленьким столиком, на котором торчала бутылка водки, ссорились Мешков и главный инженер строительства, толстый-претолстый, он сидел на стуле, отодвинувшись от стола, придвинуться мешал живот.

— Извините, я стучу, стучу! — подала голос Иллария.

— Что вам от меня нужно?! — взвился Мешков. — Что вы за мной по пятам ходите?

— Я... — растерялась Иллария, — я только хотела отдать квитанцию, вы позабыли отправить вашу телеграмму... вы заполнили бланк и оставили его возле окошка, и я... вот вам ваша квитанция...

Мешков вскочил со стула, бесцеремонно схватил Илларию за руку и усадил. Он был в скверном настроении, и ему было теперь на ком отыграться.

— Видишь, Кира, — он обращался к главному инженеру, — как меня окружают заботой. Я в буфете — она в буфете, я на почте — она на почте, я пью водку — сейчас она будет пить водку!

— Я, я не буду, — испугалась Иллария, — я терпеть не могу...

Мешков плеснул водку в стакан и подал Илларии. — Валяйте!

— Чего издеваешься, Виктор? — заступился главный инженер.

— Он не издевается, — возразила Иллария, — просто он невоспитанный! Он меня с вами даже не познакомил.

— Кирилл Петрович! — представился главный инженер.

— Иллария Павловна, — ответила Иллария. — Имя у меня редчайшее, но красивое

— Ну, за ваше красивое имя! — поторопил Мешков

Иллария отважилась, залпом выпила содержимое стакана и отчаянно замахала руками.

— Чего крыльями машете? — улыбнулся Мешков.

— Закусить! — простонала Иллария.

Главный инженер поспешно достал из банки соленый огурец. Иллария выхватила огурец из рук главного инженера, проглотила и перевела дух

— Все равно я рабочих тебе не дам, — сказал Мешкову главный инженер.

— Дашь, — усмехнулся Мешков, — а не то я тебе стройку остановлю!

Иллария неожиданно всхлипнула и... начала валиться со стула.

Мешков быстро нагнулся и успел ее подхватить.

— Это у нее привычка такая, она уже на почте валилась. Кира, помоги, она тяжелая.

Но главный инженер не успел прийти на помощь.

— Отпустите меня, не прикасайтесь ко мне!

Мешков покорно отпустил Илларию, она выпрямилась и прислонилась к стене.

— Я не пьяна, я отравилась! Известно, что водка — это яд! И вы, Виктор Михайлович, вы меня отравили ядом.

Иллария собрала последние силы и направилась к выходу.

— Я вас провожу! — метнулся Мешков.

— Нет! — отрезала Иллария. — Я пойду своим ходом! — и захлопнула за собой дверь.

Мешков вновь отворил ее и стал следить, как Иллария идет по коридору.

Почувствовав на себе его взгляд, Иллария обернулась:

— Виктор Михайлович, вы мне должны пятьдесят четыре копейки за телеграмму!

Мешков полез в карман.

— Не мелочитесь, — сказала Иллария, — я вам их дарю! — и вошла к себе в номер.

Завтрашним утром Иллария сидела на постели, свесив босые ноги, голова перевязана полотенцем, и тихо стонала. Таисия Павловна была уже в полной готовности — спортивный костюм, кеды, на голове картуз, в руке этюдник:

— К двенадцати, как всегда, принесешь мне перекусить!

— Если доживу...

— Алкашница! — Таисия ушла.

Иллария сползла с постели, открыла дверцу платяного шкафа и погляделась в зеркало, укрепленное на внутренней стороне.

— Кошмар!

В дверь постучали.

— Кто там еще? — недовольно спросила Иллария.

— Это я, Мешков. Мне надо поговорить.

— Сейчас я тапочки надену, а то пол холодный, — Иллария сунула ноги в тапочки, подошла к двери. — Я в разобранном виде. А вы о чем хотите поговорить?

— Наверное, надо извиниться, — объяснил Мешков, — я не знал, что это на вас так подействует.

— Ничего, — прошептала Иллария, срывая с головы повязку и пытаясь привести в порядок волосы. — Я выжила. А из-за чего вы вчера с инженером ругались? Я не поняла.

— Там пролет, — начал рассказывать Мешков Подошла уборщица, она волочила по полу пылесос и с удивлением стала глазеть на жильца, который разговаривает с дверью.

Иллария отбросила тапочки и надела босоножки.

— Этот пролет, — продолжал рассказывать Мешков, — между строениями на высоте семнадцати метров, его положили две недели назад, но не оградили Надо ставить ограждение, а если он снимет на это людей, сорвется план, все останутся без прогрессивки...

Пока Мешков рассказывал, Иллария успела поменять халат на юбку и кофту.

— Теперь поняла, — закричала Иллария, потому что уборщице надоело слушать, она включила пылесос и стала чистить ковровую дорожку, — если за две недели никто не свалился, почему кто-нибудь упадет именно сегодня? — Иллария уже красила губы.

— Я ушел на стройку! — прокричал Мешков, которого раздражал пылесос.

— Дайте им получить прогрессивку! Входите, пожалуйста! — Иллария распахнула дверь, но Мешков уже действительно ушел.

В расстроенных чувствах Иллария поплелась в буфет, и там ее увидел и весело окликнул Лазаренко:

— Возьмите сметану и подсаживайтесь.

Иллария поколебалась — подсаживаться к Лазаренко или нет, но он приветливо улыбался, и Иллария со стаканом сметаны и с булочкой села к нему за столик. Лазаренко таинственно прошептал:

— Сидите тихо и не привлекайте внимания.

Иллария изумленно воззрилась на Лазаренко:

— А почему, собственно говоря, я должна...

— Тсс... — перебил Лазаренко и заговорщицки подмигнул. — Давайте говорить на посторонние темы, ну, например, кто вы по профессии?

— Делаю чертежи для технической книги Удобно, работаю дома, распоряжаюсь своим временем сама. Но все же, скажите, почему я должна...

Лазаренко опять не дал договорить:

— Ешьте сметану! Конечно, это великое дело не ходить на работу точно к девяти... И все-таки нельзя себя так распускать, надо уметь собой владеть!

Иллария резко встала, явно намереваясь уйти, но Лазаренко схватил ее за руку и усадил.

— На меня нельзя обижаться, я абсолютно лысый!

Иллария улыбнулась против собственной воли.

— Вам надо развлечься, — продолжал Лазаренко, — пойдите, например, в парикмахерскую, посидите там пару часов в очереди, обсудите все мировые проблемы, выйдете оттуда красивой и перестанете психовать

— Да с чего вы взяли? — возмутилась Иллария.

Лазаренко перегнулся через стол, поманил Илларию пальцем и, смеясь одними глазами, сообщил:

— У вас одна босоножка застегнута, а другая нет, а, главное, кофточка вообще надета наизнанку!

Иллария вспыхнула, не нашла что ответить и стала боязливо оглядываться по сторонам, теребя руками кофту.

— Выйдем вместе, — сказал Лазаренко, — я вас загорожу!

Мастеров в парикмахерской было двое, оба были заняты, а очереди дожидалась только одна женщина лет тридцати с густо намазанными ресницами и с высокой тяжелой прической.

— Вы последняя? — спросила Иллария.

— Я же первая, я же крайняя, — оживилась женщина, заполучив собеседника, — сегодня народу нет, тут наискосок, в универмаге, выбросили югославские сумочки.

— Значит, мне повезло, — сказала Иллария.

— Крым в этом году ужасно подорожал! — доверительно пожаловалась женщина. — Койка — рубль пятьдесят!

— А было?

— Рубль. Но мне очень надо в Крым — я безмужняя

— Надеетесь там выйти замуж? — поинтересовалась Иллария.

— Что вы? — Женщина даже хлопнула Илларию по руке. — Серьеза на курортах не бывает. Так — пляжный перепляс, — и понизила голос, — мне загар очень идет. На мой загар мужики на улице оборачиваются...

Когда подошла очередь Илларии и она села в кресло, мастер поглядела на голову клиентки и вздохнула, потому что работа предстояла тяжелая:

— Голова у вас сильно запущенная, не волосы, а бурьян. Вы из провинции?

— Из Москвы, — смущенно призналась Иллария, — да и не молодая я.

— Немолодых нет, есть смирившиеся, — возразила парикмахерша. — Так что будем с вами делать? Раз в неделю будем ходить на укладку? Или химическую? Потом сами будете накручиваться. Сумеете?

— Сумею, бигуди у меня есть.

— Накручиваться надо на пиво, лучше на жигулевское...

— Потом от головы будет пахнуть пивом... — поморщилась Иллария.

— Хотите парик? Могу достать, маде ин Гонконг На тонкой сетке, голова не потеет. 90 рублей.

— Делайте химическую! — вздохнула Иллария

Некоторое время спустя Иллария брела вдоль реки, к самой воде добраться было нельзя, потому что берег обрывался круто,

почти отвесно. Илларии пришлось идти поверху, по вытоптанной тропе.

На реке трудились буксиры и рыбачьи лодки, и шел рейсовый пароход, на борту которого было выведено: «Художник Василий Мешков», в честь знаменитого живописца, который писал когда-то эту реку. Иллария прочла на пароходе фамилию Мешков, вздрогнула, отвернулась и увидела мальчишку, который отсюда, с обрыва, удил рыбу.

Мальчишка почувствовал за спиной Илларию и приказал:

— Отойди!

— А ты мне что тыкаешь?

— Над душой стоишь, рыбу пугаешь!

— Чем я ее пугаю, стою себе. Это ты языком молотишь.

— Нервы тянешь, — злился рыбак, — от взрослых и так податься некуда. И тут, на тебе, надзор!

— Лопух ты! — обругала его Иллария. — Может, я тебе рыбу приваживаю.

— Ты что, ведьма?

— Смотри лучше на поплавок!

Мальчишка глянул вниз, ахнул, потянул, подсек, на крючке болтался подлещик

— Тетенька, — завизжал мальчишка, — не уходи! — и поправился: — Не уходите!

Иллария шла дальше по берегу, села на поваленную иву, подставила лоб солнцу, прикрыла веки. Так она сидела, блаженствуя, как вдруг кто-то потряс ее за плечо.

— Не трясите меня. — возмутилась Иллария. — Терпеть не могу, когда меня трясут.

Она открыла глаза и увидела женщину, с которой повстречалась в парикмахерской.

— Вы чего? — спросила та. — Радикулит схватите.

— Загораю.

— Как это вы загораете, когда на небе вон какая туча.

— А я и не заметила! — засмеялась Иллария. — Бездельничаю, вы в отпуск на юг, а я к вам в отпуск. — И встала.

— Я вас очень хорошо понимаю, — задушевно произнесла женщина из парикмахерской,— только на местный загар мужики не клюют, они клюют только на южный загар.

— Выходит, я зря приехала к вам в город?.. — пошутила Иллария.

Под вечер Иллария без дела болталась в холле гостиницы, поглядывала сквозь стеклянный простенок на вход.

Вот у гостиницы остановилась старенькая «Волга». Мешков открыл дверцу, выставил на мостовую ногу...

Иллария кинулась к выходу, толкнула дверь и степенно стала спускаться по ступенькам, вскинув голову, чтобы видна была прическа.

Мешков, он поднимался по ступеням, поравнялся с Илларией и кинул на нее веселый взгляд, таким еще Иллария его не видела.

— Вы знаете, что отколол этот толстый Кира, главный инженер? Сидел у меня весь вечер, каля-маля, а в это время на стройке ставили ограждение

— Молодец! — похвалила инженера Иллария. — Он хочет, чтобы коллектив получил прогрессивку.

—Идея! — внезапно воскликнул Мешков. Видно, сейчас было у него такое настроение, что не хотелось оставаться одному. — Вы футбол любите?

— Нет.

— Жаль, я вас хотел на стадион пригласить.

— А я поехать на стадион не отказывалась! — нашлась Иллария.

На стадион ехали трамваем. И, как в первый раз, стояли на задней площадке, которую поводило из стороны в сторону.

— Что это у вас глаза печальные? Как у женщины, у которой нет мужа? — спросил Мешков.

— А у меня нет мужа! — просто ответила Иллария.

Мешков даже поперхнулся, ему захотелось выпрыгнуть на ходу из вагона, от безвыходности он начал выкручиваться и глупо шутить:

— Это даже лучше. Зачем женщине муж? То он пьет, то в преферанс играет, готовь ему, стирай ему, дети от него...

— А у меня двое детей!

Мешков почувствовал, как у него остановилось сердце. И, чтобы сердце сдвинулось с места, он продолжал балагурить:

— Конечно, что за жизнь без детей. Великое предназначение женщины — мать. И материнские чувства...

— А у меня не свои дети, — спокойно перебила Иллария, — это племянники — дети Таисии. Только ей некогда, и ее мужу некогда, и поэтому я их воспитываю.

— Приехали! — простонал Мешков.

Стадион оказался маленький, но уютный. Илларии с ее места были видны деревья, которые вплотную подступили к трибунам, а вдали, в темно-зеленой глубине желтела маковка церкви. Над деревьями пикой торчала стрела крана, она все время поворачивалась в разные стороны, будто царапала по небу.

Мешков перехватил взгляд Илларии и пояснил:

— Это строят тот самый цементный завод, где я скандалил...

Мешков устроился на скамейке свободно, привычно, уперся о скамейку руками, ноги раскинул.

— Вот вы в трамвае учинили мне допрос, — сказала Иллария.

— Да ни о чем я вас не спрашивал. Просто, что ни скажу, все невпопад.

— У вас, наверное, создалось впечатление, — продолжала Иллария, — что я никогда не была замужем. А у меня был муж, настоящий, с отметкой в паспорте Химик. Таисия Павловна этого химика терпеть не могла и, как всегда, оказалась права. Потом он от меня сбежал, к одной... У нее обнаружились ноги сто семнадцать сантиметров.

— Это много или мало?

Иллария погрустнела, поджала ноги под себя.

— Очень много. И еще у нее папа генерал, новая «Волга», дача со всеми удобствами, зеленые глаза, и еще она пела в ансамбле «Звездочеты», в мини-юбке. Мужчины в зале не слушали ее пения, они смотрели на ее ноги.

— Теперь я буду знать, — широко улыбнулся Мешков, — что к женщинам надо подходить с рулеткой. Благо она у меня всегда с собой.

Он достал из кармана рулетку и вытащил металлический кончик...

Наконец, на поле выбежали футболисты. Мешков оживился.

— Ну! — Мешков потер ладошкой о ладошку. — Скинемся по рублику? Будет интереснее глядеть.

— Скинемся! — охотно согласилась Иллария. — Обожаю скидываться, только что это значит?

— Вы за каких, за синих или за белых?

По полю бегали футболисты, одни в белых майках, другие в синих.

— Я буду за белых! — сказала Иллария.

— Тогда я за синих!

— Тогда я тоже буду за синих!

— Да нет, вы будете за белых, — покрутил головой Мешков, — мы должны болеть за разные команды. Ваши забьют — я вам рубль. Мои забьют — вы мне рубль. Расчет после игры. Все понятно?

— Я уж не такая дура! — обиделась Иллария. — Только я запуталась — я за синих или я за белых?

— Вы за белых, белых.

— Я за белых, белых, — повторила Иллария.

Команда синих перешла в атаку, правый защитник прошел по краю, навесил мяч в штрафную площадку, синий нападающий упал, в падении ударил мяч головой, и мяч угодил в ворота.

Мешков подпрыгнул на месте, потом вскочил и восторженно заорал. Иллария испуганно посмотрела на Мешкова.

Мешков плюхнулся обратно на скамейку, от бурной радости обнял Илларию и звонко поцеловал.

— Это вы меня за рубль целуете? — спросила Иллария.

Мешков ее не слышал. Он снова, не отрываясь, следил за игрой.

Синие продолжали атаковать, как вдруг, совершенно неожиданно, полузащитник бе-

лых перехватил мяч, через все поле сильным ударом передал его центрфорварду, тот рванулся вперед, сильно ударил, и мяч влетел в сетку.

Мешков в горести обхватил голову руками.

— Кажется, мои забили? — спросила Иллария. — Я ведь болею за белых?

— Ваши, — сердито ответил Мешков.

Иллария внимательно поглядела на Мешкова, повернулась к нему, как бы раздумывая — обнять его или не делать этого?..

Но в это время Мешков вскочил на ноги, захохотал и, веселясь, упал обратно на скамейку.

Иллария отважилась, наклонилась к Мешкову и осторожно клюнула его в щеку.

Мешков изумленно обернулся к Илларии:

— Вы что?

— Целуюсь, — ответила Иллария, — подражаю вам. Мои гол забили.

— Так ведь не было гола, судья его не засчитал.

— Как не засчитал? — возмутилась Иллария. — Почему? Вашим можно забивать, а моим нельзя?!

— А ваш нападающий бил из офсайта.

— Не было офсайта! — закричала Иллария. — Судья жулик. Его подкупили!

Мешков опешил:

— Откуда вы понимаете про офсайт?

— У меня два мальчика! — улыбнулась Иллария.

— Мороженого хотите? — предложил Мешков.

— Хочу! Давайте завтра снова пойдем на стадион. Вон на щите написано, завтра опять матч. Мне здесь определенно нравится.

— Не получится, — ответил Мешков, — сегодня я уезжаю. 21.12 Дела закончил, и делать мне здесь больше нечего.

Мешков взял у разносчицы мороженое и протянул Илларии:

— Есть только это, стаканчики. За 19 копеек.

Иллария оттолкнула руку Мешкова, встала и начала протискиваться к выходу.

— Вы куда? — ахнул Мешков. — До конца еще уйма игры.

Иллария остановилась в проходе и подождала Мешкова, который приближался к ней с явно недовольным видом. Он шел, не глядя на Илларию, рискуя наступить на чьи-то ноги, потому что его взгляд не отрывался от футбольного поля.

— Это хорошо, что вы смотрите в сторону, а не на меня, — сказала Иллария, — потому что я вероятнее всего должна сообщить вам, Виктор Михайлович, что влюбилась в вас!

Мешков замер, боясь пошевелиться.

— Возможно, — продолжала Иллария, — это случилось еще на перроне...

Когда Мешков заставил себя обернуться и произошедшее несчастье было написано у него на лице, он увидел Илларию, которая уже уходила со стадиона. Мешков сунул мороженое первому попавшемуся мальчишке и кинулся догонять.

Он поравнялся с Илларией, когда она подходила к трамвайной остановке. Не зная, как себя вести, и абсолютно не представляя, что говорить, Мешков не нашел ничего лучшего, как только сказать в растерянности:

— Конечно... спасибо...

— Ешьте на здоровье, — ответила Иллария. — Между прочим, я сделала для вас прическу, а вы даже не заметили.

— Разве?.. Я думал, всегда так было...

На кругу стоял трамвай. Иллария полезла в пустой вагон и осталась на площадке.

— Это уже традиция, — сказала Иллария. — Мы все время едем на площадке, как школьники.

— Тогда давайте и не платить за билеты! — предложил Мешков.

— А вы не мучайтесь, — грустно улыбнулась Иллария. — Я вижу, вы мучаетесь и не знаете, что мне сказать. Вы делайте вид, будто ничего не произошло. Мои слова не накладывают на вас никаких обязательств. Вы вообще можете вернуться на стадион, я сама доеду!

Трамвай тронулся с места, зазвенел, задребезжал Некоторое время оба молчали, потом заговорил Мешков:

— Иллария Павловна, я вечно мотаюсь по всяким командировкам. Я почти не бываю дома, я живу в самолетах, поездах, в гостиницах. Я езжу со стройки на стройку. И везде меня не любят, потому что инженеров по технике безопасности нельзя любить. Они ко всему вяжутся, и от них одни неприятности.

— Перестаньте оправдываться, — перебила Иллария. — Я вас информировала, и все!

— Я не оправдываюсь, я объясняю, — повысил голос Мешков — Какая бы вы ни были замечательная, я все равно не гожусь для романа. Мне пятьдесят! В конце концов, я стар!..

— Не кричите на меня! — осадила Мешкова Иллария, а затем подвинулась к нему и сказала не без едкости: — Вовсе не нужно, чтобы все пассажиры слышали, что вы старый и не годитесь для романа. Нашли, чем хвастаться!..

Когда Иллария вернулась к себе в номер, то увидела Таисию Павловну, которая сидела на кровати, подобрав под себя ноги, взглядом вперившись в этюды, расставленные на раскладушке у противоположной стены.

— Явилась, — сердито сказала сестра. — Большое тебе спасибо. Я тут с ума схожу, может, уже сошла!

— Я была на стадионе с Виктором Михайловичем

— А зачем ты ходила на стадион?

— Болеть за «белых», тебе этого не понять.

Таисия испытующе взглянула на сестру.

— Он к тебе пристает?

— Нет, это я к нему пристаю! — гордо сообщила Иллария. — Он от меня на стенку лезет!

Таисия искренне заволновалась:

— Ты доверчивая, честная, тебя обмануть пара пустяков! А он прожженный, опытный...

— Послушай, Тася, ты совсем обалдела со своей прекрасной живописью! Это я за ним бегаю, а он от меня увертывается.

Таисия Павловна слезла с кровати и сунула ноги в туфли.

— Как ты далека от реальной жизни, это хитрый ход, это он тебя заманивает!

Иллария покраснела от возмущения:

— Ты стала похожа на моего начальника. Он тоже слушает только самого себя!

— С этим прохиндеем Мешковым я поговорю! — прежде чем Иллария успела опомниться, сестра уже выскочила за дверь, и было слышно, как в замке повернулся ключ.

Иллария дернула дверь: заперто. И в бешенстве забарабанила по ней кулаками.

Таисия Павловна шла по коридору крупными мужскими шагами, и когда ей повстречался солидный дядя, тянувший килограммов под сто, Таисия Павловна, не замедляя шага, выкинула вперед руку и отодвинула дядю в сторону, как манекен.

Мужчина, которого оттолкнули, удивленно обернулся и сказал:

— Ну и ну!

— А вы уступайте дорогу женщине! — Таисия Павловна уже стучала в номер 308.

Едва прозвучало «Войдите», как она ворвалась внутрь и сразу начала на высокой ноте: — Оставьте в покое мою сестру! Вам нужна гостиничная интрижка, приключение в командировке! Ищите другой объект!

Мешков весь будто ощетинился:

— Ишь как вы о себе заботитесь! Очень вы себя уважаете, себя и свои удобства.

— Что вы несете? — вспыхнула Таисия Павловна

— Думаете, я не помню, как Иллария волокла чемодан, а вы налегке шли? Здесь ваши шмотки таскает, а дома ваших детей стережет. Боитесь лишиться домашней работницы?!

— Да вы негодяй!

Таисия Павловна подскочила к Мешкову, явно намереваясь влепить ему пощечину, но Мешков ловко схватил ее за руки, завел руки за спину, под локотки поднял художницу в воздух, вынес в коридор, ногой открыв дверь, и сразу наткнулся на солидную пару пенсионного возраста. Оба замерли от удивления.

— Эта дамочка, — сказал Мешков, — ошиблась номером!

Он поставил Таисию Павловну на пол и быстро вернулся к себе, не забыв запереть дверь.

— Я всегда говорила, — сказала жена пенсионера, — что гостиница — это гнездо разврата Вова, пойдем, и не смотри на нее!

И пара чинно проследовала к соседнему номеру, оставив Таисию Павловну, задыхающуюся от ярости и от бессилия. Она сделала было шаг к двери Мешкова, потом передумала, направилась обратно к себе в номер, потом снова передумала и направила свои стопы в буфет.

Здесь у стойки стояло всего три человека, но Таисия Павловна полезла без очереди.

— Моя очередь давно прошла, я забыла в номере деньги и ходила за ними. Вы мне не верите? — она с вызовом повернулась к военному, который стоял первым.

— Верю, — ответил военный. — Только вы здесь не стояли!

Но Таисия Павловна уже делала заказ:

— Стакан чаю!

— Сахар класть?, — спросила буфетчица.

— Нет Нет, положите ложечку. нет. две ложечки... Нет, не кладите сахару!

— Так класть вам сахар в чай или не класть? — устало спросила буфетчица.

— Я вам не говорила чай, я вам сказала кофе! Я никогда не пью чай!

— Извините, но вы сказали — чай! — мягко вставил военный.

— Я не могла этого сказать, я сказала — кофе! — гневно повторила Таисия Павловна.

Иллария металась по номеру. Потом пришла к какому-то решению, потому что достала целлофановый пакет и начала складывать в него всяческую еду

Затем Иллария открыла дверь на балкон и вышла на него, держа пакет в руках. Балкон сплошняком тянулся вдоль здания гостиницы, но, чтобы из одного номера нельзя было забраться в другой, соседний, балкончики разделялись кирпичным барьером.

Иллария поглядела на кирпичное препятствие, подтянулась на руках, села на узкий конек этой стенки, перекинула ноги на другую сторону и спрыгнула на соседний балкон. Затем, чтобы ее не заметили из номера, согнувшись в три погибели, чуть ли не на коленках, пересекла этот балкон и взобралась на следующую стенку Эту сложную операцию она проделала несколько раз.

— Триста шестнадцать, — считала Иллария, — триста четырнадцать, триста двенадцать, триста десять..

Спрыгнув на балкон номера триста восемь, Иллария выпрямилась и заглянула в окно. Но отсюда, с залитого солнцем двора, в окне неосвещенного номера ничего нельзя было разглядеть

Иллария постучала в стекло балконной двери.

И сразу возле окна возникли две вопросительные фигуры — пенсионер и его жена.

— Что вы делаете в чужом номере? — возмутилась Иллария

— Это я вас хочу спросить, — голос у женщины был визгливый, — зачем вы влезли на чужой балкон?

— Это триста восьмой? — спросила Иллария.

— Нет, триста десятый! — ответил пенсионер.

— Извините, — сказала Иллария, — значит, я ошиблась при подсчете! — и снова полезла через барьер

— Опять к нему! — заметил пенсионер не без ехидства.

— Это потому, — заверещала жена, — что теперь все разрешается! Сначала женщинам разрешили ходить в мужских брюках, потом разрешили без брюк и почти без юбок, потом разрешили длинные юбки, а мужчинам — длинные волосы, как у девиц! Потом...

— Что будет потом?

— Потом я не знаю, но опять что-нибудь разрешат...

Тем временем Мешков в номере 308 уже складывал в портфель бритву, мыло, запасную рубашку, как вдруг... постучали в окно.

Мешков озадаченно обернулся и увидел Илларию. Подбежал, распахнул балконную дверь.

— Ну, знаете, с вами не соскучишься!

— Сестра меня заперла, поэтому я с этой стороны. Тут легко, — успокоила Иллария, — между балконами барьерчики невысокие, — и прыснула, — только я сначала в чужой номер угодила... Вот я принесла: здесь сыр «Виола», два яйца, крутых, конечно, кусок кекса. В поезде всегда есть хочется.

— А если сестра хватится? — улыбнулся Мешков.

— Скажу, сама все слопала.

— Тогда большое спасибо, — Мешков, не колеблясь, положил пакет в портфель.

— И еще, — набралась храбрости Иллария, — я хочу вас проводить! — И испытующе поглядела на Мешкова. Тот храбро выдержал ее взгляд.

— Значит, давайте сразу смываться, а то Таисия Павловна вас разыщет и опять арестует!

— Правильно, — поддержала Иллария. — Уходим сразу!

Мешков взял портфель, и оба направились к двери.

— Я навязчивая, да? — спросила Иллария.

— Вы выдумщица, вы все про себя выдумываете!

Мешков отворил дверь и... увидел Таисию Павловну, которая сердито выпалила:

— Я жду, чем это все закончится!

— Она совершеннолетняя! — напомнил Мешков.

— Я вполне совершеннолетняя, — повторила Иллария. — Я еду на вокзал, провожать.

— Ах, вы уезжаете, — Таисия Павловна подарила Мешкову обворожительную улыбку. — Я так рада была с вами познакомиться. Счастливого пути. Смотрите, не опоздайте на поезд!

Иллария и Мешков шли по улице.

— Вы к Таисии несправедливы, — говорила Иллария, — у нее дарование, она заслуженный деятель. Ее выставляют во всем мире. Я служу таланту, это лучше, чем служить министерству.

— Я не в министерстве, я в тресте. Был бы умный, не сидел бы на ста восьмидесяти, а давно ушел в НИИ и сделал диссертацию. — Мешков сам себе удивился и вспылил: — Слушайте, что это я с вами начинаю разговоры разговаривать?

— Вы ко мне привыкаете, — объяснила Иллария.

— Вот что, — Мешков поглядел на часы, — до поезда еще... тридцать шесть минут, мы можем дойти до вокзала пешком, а там, к вопросу о привыкании, пожмем руки и — никаких телефонов, адресов...

— Вы правы, — согласилась Иллария, — баб, которые на шею вешаются, их никто не любит!

— Лично я, — рассердился Мешков, — люблю пельмени, с уксусом и перцем, поговорили, повыясняли, дальше идем молча...

Здесь им повстречался Лазаренко.

— Уезжаешь? — спросил он Мешкова.

— Уезжаю.

— Провожаете? — спросил он Илларию.

— Провожаю.

— Новая прическа вам идет. Общий привет, — и Лазаренко ушел.

Тут Мешков против собственной воли поглядел на прическу Илларии.

— Ну, что? — спросила Иллария.

— Прическа идет, и мы идем, а то поезд уйдет без меня...

Потом Иллария стояла у вагона, и Мешков топтался возле него и откровенно ждал, чтобы она ушла. Вся эта история тяготила его, и он смутно, сам не зная почему, чувствовал свою вину и еще больше раздражался.

— Отъезжающие, пройдите в вагон! — объявила проводница.

— Ну все, счастливо! — Мешков взял руку Илларии, потряс, быстро выпустил руку и поднялся по ступеньке вагона.

Вдруг Иллария тоже начала подниматься в вагон.

— Пожалуй, я поеду с вами до ближайшей станции.

— Не надо! — испугался Мешков и стал легонько подталкивать Илларию. — Зачем? Это бред!

— Вы что, спихиваете меня со ступенек? — спросила Иллария.

— Отправляемся! — крикнула проводница. — Товарищи, отойдите от выхода, пройдите внутрь вагона! Вы что стоите на ступеньках? — спросила она у Илларии — Вы едете или нет?

— Нет! — поспешно сказал Мешков.

— Я бы поехала, — Иллария улыбнулась проводнице, — только, слышите, он не хочет! — Она спрыгнула на платформу и пошла к вокзалу не оборачиваясь.

Мимо нее задвигались, застучали вагоны, она шла по бетонной платформе, не смотрела на уходящий поезд и не глядела ни на кого.

Мешков стоял в коридоре, напротив своего купе, и курил, глядя в окно. Он оперся локтем о металлический прут, на котором висели скомканные белые занавески, прут выскочил из гнезда. Мешков покачал головой и стал устанавливать прут на место.

Подошла проводница.

— Ваш билет! И не трогайте вы занавески, вечно все их дергают, вот они и залапанные!

— Пожалуйста, — Мешков достал билет и отдал.

— Место номер пятнадцать, — сказала проводница, укладывая билет в папку, в коленкоровый карман под пятнадцатым номером. — Что же вы жену-то с собой не взяли?

— Это не жена, — раздраженно ответил Мешков. Вся эта нелепая история с Илларией выбила его из колеи. Так бы он уже завалился в вагон-ресторан, занял место, пока еще можно найти, и завел бы симпатичный разговор с таким же командировочным. А сейчас никуда не хотелось идти.

— Ишь ты, — услышал Мешков издевательский голос проводницы, — не жена... Сам-то подержанный, можно определить, вторичное сырье, а все одно — завел! И, конечно, наобещал!

— Да никого я не заводил! — взбеленился Мешков. — И вообще, какое ваше дело!

— Мое дело бабье, — спокойно ответила проводница, — а вас всех, мужиков-шустряков, пересажать надо!

— Чай принесите! — приказал Мешков.

— Не принесу! — с вызовом отказалась проводница. — Все вы по городам шастаете, нам жизнь портите. Всухомятку живите, без чаю, а не нравится — жалуйтесь. Меня уволить нельзя, пусть такую дуреху найдут в этой трясучке вкалывать...

Мешков опустил сигарету в металлическую пепельницу и вернулся в купе. На верхней полке кто-то спал. Внизу над крупной бельевой корзиной колдовал толстяк. Он доставал из корзины продукты и густо заставлял ими маленький вагонный столик.

Увидев Мешкова, толстяк обрадовался, что-то прожевал, проглотил и сказал:

— Помидорчиков хотите?

— Нет, спасибо! — Мешков уселся на полку напротив.

— Огурчиков соленых? Они из рассола, мыть не надо!

— Спасибо, нет! — отказался Мешков.

— Кабачок фаршированный? Жинка моя...

— Спасибо, не хочется, настроения нет! — приставучий толстяк уже начинал злить.

— Еда от всего лечит, от болезней, от настроений! Хотите пирог с яйцами, с луком пореем... Жинка моя...

— Нет!

— Хлебушка черного с копченой грудинкой?

— Нет!

— Вот... рыбец... фантастический рыбец, будто бриллиантовый!

— Нет!

— Ну, тогда курочку... — растерялся толстяк. — Больше она мне ничего не поклала!

— А гусятины в вашем магазине нет? — с издевкой спросил Мешков.

— Гусятины? — толстяк принял вопрос Мешкова, как говорится, на полном серьезе. — Вот беда... Гусяки нет...

— А я ем только, как вы его зовете, гусяку! — Мешков поднялся, снова вышел в

коридор и стал продвигаться по вагону, намереваясь пройти в ресторан. Навстречу шел другой пассажир.

— Чувствую, в ресторан?

— А куда же еще?

— Ни одного местечка.

— Спасибо, — сказал Мешков. Вернулся к своему окну и стал в него глядеть. Сквозь окно просачивался летний вечер. И поля, и леса, и проезжие деревушки заливало закатом. Настроение у Мешкова было противное. За его спиной прошла проводница и сказала ему в спину:

— Душегуб!

Это совершенно неповторимое ощущение — возвращаться домой. Если, конечно, ты любишь свой дом...

Мешков жил когда-то в тихом доме, который выходил в тихий двор, потом прорубили улицу. И дом начал смотреть окнами на шумную магистраль, которую в духе космической эры окрестили Планетной. Однако с другой стороны дома уцелели корявые липы и старый тополь.

Мешков сошел с автобуса, сделал несколько шагов, завернул во двор... и сразу почувствовал себя дома. И сразу забылось все — и эта суматошная поездка, Иллария, Таисия...

Под тополем играли в домино.

Мешков подсел к играющим. Блаженная, глупая улыбка поползла по его лицу. Да, он приехал домой!

Седой старик с пышной артистической прической (он стоял возле играющих) предложил Мешкову:

— Михалыч, могу взять в компанию, сейчас подойдет наша очередь!

— Спасибо, Вадимыч, я только из командировки.

Теперь Мешков от души улыбнулся персонально Вадимычу, поднялся со скамейки и повернул к подъезду.

Вскоре Мешков вышел из лифта на пятом этаже. Открыл ключом дверь квартиры. Повесил на вешалку плащ. Положил портфель. Вошел в комнату и увидел дочь, которая разговаривала с соседкой из другого подъезда.

При виде соседки Мешков изменился в лице и обессиленно опустился на диван. Эта болтливая женщина напрочь сняла с него радостное спокойствие.

Соседка затараторила с невероятной скоростью:

— С приездом, Виктор Михайлович! Я забежала на минутку, у меня совершенно нет времени Вот я достала бра, оно из ГДР. Я купила его у метро Войковская. У меня обои золотистые. Вы с дороги, вам надо отдохнуть! В квартире 16 сказали, что бра подходит, в квартире 18 — что не подходит, я могу сдать бра обратно. У меня есть чек...

— Хорошее бра! Прекрасное! — прорычал Мешков.

— А как вам, Машенька? — спросила соседка у дочери. — Я так дорожу вашим мнением.

— Под старину теперь модно, — ответила Маша, только чтоб отвязаться. — Папа, ты будешь есть рыбные котлеты?

— Машенька! — счастливым голосом пропела соседка. — Хотите, я вам дам гениальный рецепт, как готовить котлеты из морского окуня! Взять филе, положить в молоко...

— Поменяйте ваше бра, — Мешков угрожающе поднялся с дивана, — на филе морского окуня! А филе сдайте обратно, если у вас сохранился чек!

Соседка в испуге вылетела из квартиры.

Потом отец и дочь сидели на кухне. Отец ел рыбные котлеты, он, не глядя, цеплял их на вилку и отправлял в рот. По тому, как отец и дочь смотрели один на другого, видно было, что они не только любят друг друга, но еще и большие приятели.

— Ты царапаешь вилкой по пустой тарелке, — сказала Маша. — Ты съел то, что было на сегодня, и то, что я планировала на завтра. Ты съел восемь штук!

Мешков захохотал. Он хохотал от души, запрокидывая назад голову и показывая зубы. Затем оборвал смех:

— Скажи, Маня, можно ли влюбиться в твоего отца, когда он несет на вокзале чужие вещи?

— Много вещей? — строго спросила Маша. Внешне она очень походила на отца.

— Один чемодан.

— Всего один?

— Но зато такой тяжелый, что отломалась ручка.

— Если отвалилась ручка — тогда можно! — ответила дочь и серьезно продолжила: — Папа, я тебя наизусть знаю, что у тебя произошло?

В это время раздался звонок.

— Это Павлик, — уверенно сказала Маша. — Он, между прочим, предлагает мне идти за него замуж.

Мешков осторожно спросил:

— Ты его любишь?

— Конечно, нет, но мне уже двадцать, не возражай, сейчас всеобщая акселерация. Двадцать лет самый замужеский возраст.

— Маня, — простонал отец, — но если ты его не любишь...

— Папочка, когда ты ко мне привыкнешь? Я ведь шучу, я всегда шучу, и поэтому мы не откроем дверь!

Павлик продолжал звонить, проявляя характер.

Несколько дней спустя погода испортилась. По крышам и мостовым усердно заколотил дождь. Когда Лазаренко вышел из метро, то припустился бегом.

Вскоре Лазаренко шел по длинному коридору строительного треста. В зале заседаний была распахнута дверь. Лазаренко осторожно подошел, через голову женщины, которая сидела при входе, заглянул внутрь и увидел Мешкова.

— Вызовите-ка мне Мешкова! — шепотом попросил он женщину.

Женщина нагнулась к соседу и, как при игре в телефон, шепнула ему на ухо: «Мешкова спрашивают!» Тот нагнулся к следующему и повторил: «Мешкова спрашивают!»

Мешков поднялся с места и вышел в коридор.

— С приездом! — сказал он Лазаренко. — Что стряслось?

— Тебе привет!

— Какой привет? От кого?

— От изумительной и неповторимой Иллярии Павловны.

— Ты за этим меня вызвал с совещания?

— За этим.

Мешков повернулся к нему спиной, возвратился в комнату, где шло совещание, и занял свое место.

Лазаренко потоптался в коридоре, потом снова наклонился к женщине, которая сидела в дверях.

— Извините, еще раз Мешкова!

Женщина недовольно покрутила головой, но все-таки нагнулась к уху соседа и передала поручение.

Мешков недовольно поднялся с места.

— Что происходит, Виктор Михайлович? — спросил управляющий.

— Все время междугородная вызывает! — соврал Мешков, вышел в коридор и кинулся на Лазаренко:

— Что тебе еще, что ты пристал?

— Двадцать девятого у нее день рождения.

— Вот и давай телеграмму!

Лазаренко взял Мешкова за локоть:

— Нет, это ты посылай телеграмму. Ты ей заморочил голову!

— Да ничего я не морсчил!

— Она просила передать про день рождения, — уже раздраженно повторил Лазаренко, — я передал. А дальше — это дело твоей порядочности.

— При чем тут порядочность, когда ничего не было!

— Меня это не касается — было или не было, — и Лазаренко быстро ушел.

Мешков помчался за ним, догнал его возле лифта:

— Ты что, мне не веришь?

— Если ты не виноват, — спросил Лазаренко, — почему ты оправдываешься? И почему у Иллярии Павловны все время глаза на мокром месте? — и прыгнул в лифт.

Кабина лифта умчалась вверх.

Мешков задрал голову и заорал:

— Мне нет до нее никакого дела!

Кто-то сзади потрепал Мешкова по плечу. Мешков обернулся. Сзади стоял управляющий трестом:

— Это вы так разговариваете по междугородному телефону?

29 числа великомученик Мешков понуро плелся по улице. Вид у него был затравленный.

На здании почты было написано: «Почта — телеграф — телефон».

Мешков вошел внутрь, как приговоренный. Он проследовал в телеграфный зал и спросил у телеграфистки:

— Я не знаю ее фамилии, только имя и отчество, примете телеграмму?

— Приму!

— Но это не домашний адрес, это номер в гостинице!

— Все равно приму!

— А вдруг ее перевели в другой номер?

— В гостинице разыщут, — телеграфистка разрушила последнюю надежду Мешкова. — Пишите, приму!

— Это неправильно, — разозлился Мешков, — вы не имеете права принимать без фамилии!

Телеграфистка высунулась из окошка и поглядела на Мешкова:

— С утра пьете?

— Только кофе, — ответил Мешков.

— Хорошо, — сказала телеграфистка, — я не приму, но рядом переговорный пункт. В гостиницу можно позвонить!

— Зачем вы подали мне эту мысль? — взвился Мешков.

— А я ненавижу всех мужчин, — призналась телеграфистка. — Я уже четвертый раз замужем!

Переговорный пункт.

Мешков сидел в ярко-красном кресле, поджав под себя ноги, и невесело слушал стереотипный голос:

— Рига, Кубланова, пройдите в девятую кабину!..

Рядом с Мешковым ерзал в таком же кресле, вскакивал и снова садился высокий молодой человек. С печальными глазами. В очередной раз упав в кресло, нервный молодой человек сказал Мешкову:

— Ее нигде нет!

— Кого? — машинально вступил в разговор Мешков.

— Жены. Она в Златоусте. Но ее нет ни дома, ни у родственников, ни у друзей. Ни днем, ни вечером, ни ночью.

— Позвоните ей на работу! — посоветовал Мешков.

— Она недавно уволилась. Я живу в этом красном кресле и трезвоню по всему Златоусту. Если она от меня ушла, я не дотерплю до Златоуста, я убью первого попавшегося!

Мешков встал и пересел в другое кресло, подальше от опасного соседа.

— Древнегорск. Тринадцатая кабина.

Мешков прошел к кабине под несчастливым номером. Там уже зажегся свет. Мешков поднял трубку и услышал:

— Триста восемнадцатый не отвечает!

— Тогда... — решился Мешков, — тогда соедините с администратором!

— Администратор слушает. — Это была та самая администраторша, которая поселяла Мешкова. Чтобы ей не мешали разговаривать, она повернулась спиной к вестибюлю.

А из лифта вышли Таисия Павловна с этюдником и зонтом и Иллария, которая волокла все тот же чемодан.

— Жаль, что нет твоего Виктора Михайловича, поднес бы вещи! — усмехнулась старшая сестра.

— Он тебе не носильщик! — отрубила Иллария.

— Постой, отдохни, я ей напоследок кое-что скажу! — Таисия Павловна решительно направилась к администратору.

— Зачем опять нервы трепать... — начала было Иллария, но поставила чемодан на пол и побрела за сестрой.

— Я узнала вашу фамилию, товарищ Тихонравова, — грозно произнесла Таисия Павловна в спину администраторше, — я напишу министру...

— Минуточку, не мешайте! — попросила администратор не оборачиваясь. — У меня на проводе Москва, поскандалим через несколько минут. Это я не вам! — сказала она в трубку.

— У вас в триста восемнадцатом живут две женщины, — говорил в трубку Мешков, но администратор перебила:

— А мы их выселили!

— Может, это меня? — Иллария пальцем постучала администраторше по спине.

— Вот люди! — взорвалась администратор, по-прежнему не оборачиваясь. — Даже с Москвой не дают поговорить! — И опять повторила в трубку: — Это я не вам!

— Как выселили? — переспросил Мешков.

— У нас заезд иностранцев, сим-по-зиум!

— Безобразие! — возмутился Мешков.

Администратор в сердцах повесила трубку.

— Все скандалят, все! — и повернулась к сестрам. — Это вы? А вас Москва вызывала.

— Да я же тут рядом стою! — обозлилась Таисия Павловна.

— Я же к вам в спину стучалась! — добавила Иллария.

— Что я, спиной вижу, что ли?

— А кто звонил? — спросила Иллария.

— Не спрашивала! А хотите, товарищи, писать министру, я тоже подпишусь — пусть строят побольше гостиниц, тогда я вас буду не выселять, а поселять!

Стоило Мешкову выйти из кабины, как дорогу ему преградил нервный ревнивец. Мешков разглядел, что тот совсем молод, лет двадцати пяти, лохматая прядь падала ему на глаза.

— Помогите мне! Мне плохо.

— Я с вами незнаком.

— Знакомым помогать труднее, они могут к этому привыкнуть и сесть на шею

Мешков невольно улыбнулся:

— Почему вы прицепились именно ко мне?

— Я почувствовал к вам симпатию. Знаете, собака иногда привязывается к прохожему. Вы прохожий, я собака. Пойдемте, выпьем пива, тут за углом.

— Первый раз в жизни вижу собаку, которая пьет пиво! — сказал Мешков.

И они зашагали рядом.

По дороге парень назвался.

— Меня зовут Толей. Знаете, я подслушивал ваш телефонный разговор.

— Что? — ахнул Мешков.

— Любопытство в науке или искусстве называется поиском, а в жизни — пороком. Почему? Кого и за что выперли из гостиницы?

— Одну знакомую, — сказал Мешков, — иностранцы приехали.

— Обычное дело, — заметил Толя.

— Я иду домой, — сказал Мешков. — Привет, Толя!

— И я к вам пойду, можно? — Толя глядел на Мешкова невинными голубыми глазами.

— Нет!

— Я вам все наврал, — признался Толя, — жена меня бросила. Зачем ей рядовой инженер, который сидит на зарплате? Она в Сочи спуталась с пожилым, с материально обеспеченным, ему уже тридцать пять. Я ей звоню, умоляю вернуться...

— Я тоже инженер, — сказал Мешков.

Мешков сказал это так, что Толя понял и пошел рядом с ним.

В это самое время по улицам Древнегорска мимо церквей и мимо пятиэтажных блочных строений ехало такси.

— Ненавижу жить на частной квартире, — говорила Таисия Павловна. — Куда он нас везет? На край света?

— В прошлом году ты говорила, что не любишь гостиниц, — возразила Иллария. — Может быть, это не тебе звонили, а мне? Поздравляли с днем рождения.

— Все, кто знает, уже прислали телеграммы.

— Виктор Михайлович! — гордо произнесла Иллария.

Таисия взглянула на сестру с нескрываемым сожалением:

— Он сразу про тебя забыл. У него наверняка жена, дети, может быть, даже внуки...

— Внуков я буду любить, — сказала Иллария, — я ведь хорошо воспитываю детей. Верно?

— Ты всю его семью будешь любить?

— Семью я разобью! — скромно пообещала Иллария.

Таисия ужаснулась.

— Ты сошла с ума!

— Нет, я вошла в азарт!

— Приехали! — Шофер остановил машину. Он вышел из нее, обошел вокруг и открыл багажник: — Вещи поднести?

— Да. пожалуйста! — попросила Таисия

Павловна. Сестры тоже уже вышли из машины и оглядывались по сторонам.

Шофер поднял чемодан и этюдник, взял под мышку картонку, зонт и со всем этим имуществом вошел в подъезд.

— Ты делаешь мне больно, — сказала сестре Таисия, — выкинь его из головы. Ты его больше не увидишь!

— Я его из-под земли добуду! — пообещала Иллария.

— Вон тир! — Таисия показала на противоположную сторону улицы. Там действительно синела вывеска, где возле белого круга мишени белым было выведено: «Тир»: — Пойди, отвлекись!

Иллария отрицательно помотала головой:

— Люди делятся на тех, кто стреляет и в кого стреляют. Я, к сожалению, отношусь ко второй категории...

В Москве Мешков вместе с Толей выходил из лифта...

Дома была только Маша, она сидела в кресле, одетая в пальто. Пальто было длинное-предлинное.

— Почему ты сидишь в пальто? — спросил Мешков.

— Голландское, — ответила Маша, — под замшу, я его достала в комиссионке, оно совершенно новое...

— Это надо, чтобы такое длинное?

— Очень надо!

— Тогда я счастлив!

— Сейчас ты перестанешь быть счастливым, — сказала Маша, — я взяла деньги из тех, что мы откладываем на цветной телевизор!

— Здравствуйте! — поздоровался Толя.

— Кто это? — спросила Маша у отца.

— Не знаю, — ответил Мешков. — Все-таки, Маня, мы никогда не купим цветной телевизор! Ты же сама придумала на него откладывать. А мне все равно, какого он цвета.

— Вы, Маня, — сказал Толя, — вы поразительно похожи на мою жену, которая ушла от меня к пожилому!

— Отец! — Маша подошла к Мешкову. — Я сто лет мечтала о таком пальто! Давай потанцуем, отец! — она включила проигрыватель.

Мешков танцевал старательно, подражал движениям дочери, а дочь смеялась, показывая белые зубы:

— Папа, ты скован. Современные танцы требуют внутренней свободы, в этом их смысл! Расслабься! Подумай: нет ничего — ни управляющего трестом, ни годового отчета, ни техники безопасности, ни времени, ни пространства...

А потом музыка оборвалась. Это кончилась пластинка.

Отец и дочь упали на диван. Дочь сказала:

— Двадцатый век. Семидесятые годы.

А отец сказал, с трудом дыша:

— Я звонил в Древнегорск. Ту женщину, помнишь, я рассказывал, что подносил чемодан, выселили из гостиницы.

— Хамство! Но почему ты ей звонил?

— День рождения!

— Красивая?

— Нет!

— Маня, — сказал Толя, — зато вы такая же красивая, как моя жена! Она от меня ушла...

— Не смейте звать меня Маней, — разозлилась Маша, — это отец меня так зовет!

— А как вас звать?

— Никак!

В дверь позвонили.

— Это Павлик, — сказала Маша, — мы уходим в кино! — и сняла пальто. — Жалко его в кино мять!

И ушла.

— Теперь мы можем спокойно страдать вдвоем! — Толя пересел на диван.

— Почему это я тоже должен страдать? — усмехнулся Мешков. — Меня никто не бросал.

— Разве вы не переживаете, что не дозвонились этой женщине?

— Нет.

— Я вам не верю!

— Послушайте, какое ваше дело! — вспыхнул Мешков.

— Видите, вы нервничаете!

— Уйдите! — приказал Мешков.

Толя покорно встал.

— Хорошо, я уйду. Только посоветуйте мне, как называть вашу дочь? Машей, Мусей?.. Я ухожу, ухожу!.

Настырный Толя окончательно вывел Мешкова из состояния равновесия, и настроение у Мешкова стало отвратительным.

Послышался звонок. Мешков встал, отворил дверь. На лестничной площадке стоял пожилой мужчина с заискивающим лицом. Он держал большую корзину:

— Копчушки в коробочках. Один рубль. Не желаете?

— Копчушки — это вещь! — Мешков взял коробочку и отдал рубль.

Но когда внимательно рассмотрел коробку, то кинулся догонять продавца.

— Вы всех за идиотов держите? Написано: «Тюлька 28 копеек»...

Продавец, не возразив, вернул Мешкову рубль, взял обратно коробочку и, как ни в чем не бывало, стал спускаться по лестнице.

Сумерки овладели городом, еще не зажгли уличных фонарей, и очертания домов растворились в сером тумане.

Мешков надел плащ и ушел во двор, играть в домино. Первым, кого увидел Мешков, был Толя. Он с блеском ударил костяшкой о стол

— Мы выиграли! Считайте!

Широко улыбаясь, Толя поднялся со скамейки, пошел навстречу Мешкову и сказал ему, доверительно понизив голос:

— Я на вас не сержусь, потому что вы переживаете. Хотя сами этого еще не осознали. Мы два сапога пара!

Мешков взял Толю за локоть и повел прочь со двора.

— А эта женщина, — спросил по дороге Толя, — как вы думаете, она огорчена, что вы не позвонились?

— Я думаю, что вижу тебя последний раз в жизни!

Они вышли на Планетную, и как раз возле них остановилось такси, из которого выскочила Маша.

— Минуточку, — Мешков наклонился к водителю, дал ему рубль, втолкнул Толю в машину и попросил: — Отвезите его подальше от моего дома!

Когда машина отъезжала, Толя успел крикнуть:

— Я вас навещу! Обоих!

Отец и дочь пошли домой.

— С Павликом покончено, — сообщила Маша. — После кино он повел меня в компанию, где пьют чернила, а я этих юных пьяниц терпеть не могу!

— Пьют чернила? — Мешков даже остановился.

— Так они называют портвейн, самый дешевый, рубль восемьдесят семь и бутылка большая — 0,8. За что ты так обошелся с Толей?.

— Почему ты не занимаешься? — перешел в стандартную атаку отец. — Шляешься неизвестно где!

— Папа, ты... — тут дочь фыркнула, засмеялась, потом оборвала смех, строго спросила:— Папа, ты... ты не влюбился там, в этом Древнегорске?

— Нет! — ответил Мешков и, не удержавшись, добавил: — Я-то нет, а она в меня — да!

И пошел играть в домино.

Маша смотрела вслед отцу и улыбалась... отечески.

— Мужчины, они любят присхвастнуть, да? Маша резко обернулась. Рядом стоял Толя.

— Ваш отец дал водителю рубль, я дал еще рубль и сошел на ближайшем углу.

— Не провожайте меня! — Маша быстро пошла домой.

Теперь уже Толя смотрел ей вслед.

Прошел месяц или около того. Виктор Михайлович Мешков ехал в новую командировку. И в самом радужном настроении зашел в вагон-ресторан, на ходу поправляя галстук.

Поезд недавно отправился, и в вагон-ресторане было еще полупусто.

— Пассажир или командировочный? — окликнул Мешкова блондин лет тридцати, с нахальным красивым лицом. Одет он был по-современному, в джинсовый костюм.

— Командировочный, — улыбнулся Мешков.

— Тогда тэйк ер плэйз! — красавчик, которому скучно было сидеть одному, предложил Мешкову стул.

Мешков тоже не любил сидеть один, поэтому принял предложение и сел напротив, за тот же столик.

Парень протянул Мешкову руку и представился за обоих:

— Иванов — Петров!

— Вот и познакомились! — сказал Мешков. Ему было хорошо.

— Галстуку — пива! — красавчик отдал приказ подошедшей официантке.

— Есть соленый миндаль, сейчас открываем ящик! — таинственно сообщила официантка, вовсю смотря на блондина.

— Сказка! — отреагировал Мешков. — Тащите весь ящик!

— Иди за миндалем! — отослал официантку блондин. — Если завтра отменят командировки, — продолжал он, уже обращаясь к Мешкову, — скажут: работайте, а не гоняйте туда-сюда, я погиб, я снабженец, тяни-толкай!

— А мои командировки нужные, — поддержал разговор Мешков. — Без техники безопасности...

Официантка принесла пиво и тарелочки с миндалем.

— Знаю, — сказал блондин, успев кивком поблагодарить официантку, — как они, ваши правила, называются? СНиП, глава III А 1200 пунктов? Любому начальнику можно плешь проесть.

— Да нет, мы-то здоровье оберегаем, речь ведь идет о человеческой жизни.

— А я в жизни — кумир! — скромно признался красавец.

— Кто? — не понял Мешков.

— Кумир, то есть мужчина со знаком качества. Видали, как на меня официантка зарится! А почему? Внешний вид, это конечно, но решающий фактор другой! Я в каждой вижу женщину и каждую уважаю. Независимо, какая у нее расфасовка и какая дата выпуска. Но только в командировке! В Москве я семьянин высший класс, экстра.

— Ну и ну! — сказал Мешков, с удовольствием грызя соленый миндаль.

— В Москве, будь она хоть заслуженная артистка, я на нее моргаю! Жена, как бессрочный паспорт, надо беречь!

К столику опять подошла официантка.

— Что вам от нас нужно, Сервис? — спросил Мешков.

— От вас — ничего! — грубо ответила официантка и отошла.

Красавчик ухмыльнулся.

— Ну, а вы в командировках уже в преферанс играете? Вы сколько женаты, тысячу лет?

— Нет, я уже очень давно один...

— Ушла на все четыре стороны?

— Рак легких, курила много, — тихо сказал Мешков.

— А я тут треплюсь! — с неожиданной для него искренностью воскликнул красавчик. — Галстук, прости! Хочешь, я на колени встану?

Видя, что блондин действительно готов упасть на колени, Мешков вскочил и успел его удержать:

— Не надо, что ты! Пожалуй, я расплачусь и пойду.

— Ни в коем случае, — возразил красавчик.— Человек не должен быть один, тем более мужчина! — Он крикнул официантке: — Девушка хорошая!

Официантка кинулась к красавчику.

— Что есть у нас из горячих? — выразительно начал блондин. — Что-нибудь невозможное и выдающееся?

— Ничего! — растерялась официантка.

— А если подумать, покумекать и сообразить?

— Яичница с помидорами! — обрадованно нашлась официантка.

— Мало! — покачал головой блондин.

— Сверху ветчины накрошить! — официантка старалась изо всех сил.

— Лучше, но еще не конец.

— И еще посыпать брынзой и укропом, — упоенная творчеством, официантка даже задохнулась.

— По-моему, принято! — Красавчик поглядел на Мешкова. — Мы это будем есть, Галстук?

— Будем, — ответил Мешков. — Как тебя все-таки зовут, Джинсовый костюм?

В это же время другой поезд двигался ровно в противоположном направлении. В одном из вагонов, в одном из купе сидели Таисия и Иллария в шляпе.

— Сними шляпу! — попросила Таисия.

— Не хочу!

— Ну как хочешь! — Таисия Павловна откинулась назад и прислонилась к стенке. — По-моему, мы прекрасно съездили, я наработала будь здоров! Там еще уйма мотивов, мы обязательно еще раз съездим.

— Без меня! — Иллария встала, вышла в коридор и стала смотреть в окно. Иллария оперлась руками о металлический прут, на котором висели занавески, прут выскочил из гнезда. Иллария принялась нервно устанавливать его на место.

— Дайте-ка.. — подошедшая проводница отобрала у Илларии прут, укрепила его, расправила занавески. — Все на него опираются, все калеки, что ли, всех ноги не держат? — Проводница взглянула на Илларию и сразу широко заулыбалась: — Здрасьте-пожалуйста, а я вас признала!

На недоуменный взгляд Илларии проводница добавила:

— Это ведь вас хахаль со ступенек сталкивал?

— Меня! — гордо подтвердила Иллария

— Мерзавец! Я бы ему все ноги повыдергивала!

— Совершенно зря, — возразила Иллария,— это не хахаль, а любимый человек!

Дверь в купе была полуоткрыта, Таисия Павловна услышала слова сестры и изменилась в лице.

— Он мне потом звонил, — рассказывала проводнице Иллария, — прощения просил.

— Надо же, как подвезло, — сказала проводница, — они теперь не просят...

— Он мне писем прислал восемь штук, на дне чемодана лежат, а то я бы показала.

— Надо же, писучий... — вздохнула проводница.

— И звонил — девять раз.

— А каждый разговор, он денег стоит! — проводница опять вздохнула.

— Мы бы поженились, только вот сначала надо решить вопрос с жильем, — вдохновенно сочиняла Иллария. — Я живу с сестрой, у меня, конечно, комната, но не могу же я его привести в чужую семью, где еще двое детей. А он свою квартиру обязан жене оставить, надо всегда быть порядочным.

— С квартирами проблема, — согласилась проводница. — Надо в кооператив вступать. Опять же за кооператив дерут какие бешеные деньги!

— У нас любовь, — сказала Иллария, — а когда любовь, всегда найдется выход, верно?

— Это, конечно, верно, — проводница вздохнула в который раз. — Но, конечно, выход бывает в разные стороны.

Поезд стал замедлять ход.

— На тебе, станцию прозевала, — проводница бегом кинулась к тамбуру.

Иллария, оставшись одна, увидела полуоткрытую дверь купе и подумала, что Таисия могла все слышать. Иллария боязливо заглянула в купе и, не глядя на сестру, сказала:

— Я выйду, подышу, — и поспешно двинулась по коридору.

Таисия еще немного сдерживалась, а потом заплакала. И было странно, и даже немного смешно, потому что плакать Таисия Павловна не умела, привычки такой не было. Слезы стекали по ее лицу, и она беспомощно подставляла под них ладони...

Поезд, с которого спрыгнула на платформу Иллария, прибыл на четвертый путь.

На втором пути уже стоял другой поезд.

Над платформами разносился голос диктора:

— Граждане пассажиры, будьте осторожны, по третьему пути пройдет товарный состав. Граждане пассажиры...

Иллария, равнодушно оглядываясь по сторонам, вдруг увидела Мешкова. Просто она поглядела на третий путь, по которому должен был пройти товарный состав, затем посмотрела на платформу второго пути и на ней увидела Мешкова, он разговаривал с кем-то в джинсовом костюме Иллария не поверила своим глазам, она их даже закрыла и снова открыла. Нет, это все-таки был Мешков. Ноги у Илларии сделались ватными, и Иллария прислонилась к фонарному столбу, украшенному объявлением с призывом страховать свою жизнь.

А Мешков внезапно оборвал свой разговор с блондином, потому что совершенно отчетливо

увидел на второй платформе Илларию в нахлобученной на голову нелепой и милой соломенной шляпе, произведенной наверняка в кустарной мастерской города Древнегорска.

Мешков побледнел и сделал шаг вперед, как бы желая удостовериться, как бы желая поверить в такое неслыханное совпадение.

Иллария просто была не в силах сделать шаг. Она только улыбнулась, виновато и жалко, как улыбаются слепые.

И Мешков тоже вдруг улыбнулся, потому что абсолютно неожиданно для самого себя почувствовал, что ему увидеть Илларию приятно.

Совершив это открытие, он сделал еще один шаг вперед, словно намереваясь спрыгнуть на железнодорожный путь и перебежать его...

Иллария испуганно замахала руками...

И в этот момент по третьему пути пошел стучать кирпичного цвета вагонами, серыми вагонами, цистернами с бензином, открытыми платформами, груженными углем, бесконечный и шумный товарный состав.

Теперь Мешков стал видеть Илларию в какие-то короткие мгновенные промежутки, а потом и вовсе перестал видеть.

Когда товарный состав кончился так же неожиданно, как и начался, Мешков обнаружил пустую платформу, Илларии на ней не было, и не было поезда на четвертом пути.

— Все-таки я неотразимый, — гордо сказал блондин, — видели эту, в шляпе? Вперилась в меня, в глазах тоска, а я на нее моргал!

Мешков яростно схватил блондина за его синие джинсовые лацканы

— Пустите! — закричал красавец. — Вы что, миндалем объелись? Поезд уходит!

Мешков кинулся к поезду, вскочил на ступеньку ближайшего вагона, подал красавчику руку и втащил его в вагон.

Когда Иллария возвратилась в купе, Таисия быстро от нее отвернулась, достала из сумки зеркальце и настороженно поглядела в него — не остались ли от слез следы Но Иллария смотрела прямо перед собой, не видя никого и ничего, и грустная улыбка плыла по ее лицу.

— Тася, догадайся, кого я встретила на перроне?

— Английскую королеву! — ответила Таисия.

— Ты не угадала, Мешкова!

Таисия недоверчиво поглядела на сестру. Иллария села рядом.

— Он стоял на второй платформе, мы-то прибыли на четвертую, а по третьему пути шел товарный поезд, поэтому мы не смогли поговорить. В промежутке между вагонами было хорошо видно, и, знаешь, он смотрел на меня с симпатией.

— Я все поняла, вы не разговаривали, вы поцеловались и разошлись по вагонам! — с иронией произнесла Таисия.

— Как я могла с ним целоваться, — пожала плечами Иллария, — когда между нами на скорости шел товарный поезд?

— Ладно, только сними, наконец, шляпу!

— Ему моя шляпа, я это заметила, определенно понравилась, и я ее теперь долго не сниму! — решительно заявила Иллария.

Сентябрь в Москве выдался холодным, и дни пошли серые, и небо стало серебряно-серым, как на полотнах того самого художника, именем которого был назван пароход и однофамильцем которого был Мешков.

Иллария вся съежилась, сидя на скамейке во дворе мешковского дома. По такой погоде в домино никто не играл. Иллария торчала здесь под мокрым тополем одна. Иллария толком не знала, зачем пришла. То ли увидеть Мешкова, вот так неожиданно выйти ему навстречу и мужественно сказать: «Здравствуйте, не ожидали?», то ли спрятаться, увидев его, просто увидеть и все, и достаточно. Иллария не хотела сюда приходить, однако пришла, мерзла теперь на скамейке и ждала неизвестно чего

Возле Илларии вдруг объявился Толя.

— Можно, я тоже присяду?

— Можно! — ответила Иллария. — Только подстелите газету, скамейка сырая.

Толя сел, не постелив газеты, и сказал:

— Холод собачий! Долго здесь не просидишь.

— Я терплю уже два часа, — сказала Илла-

рия, — правда, меня немножечко бьет озноб, но я не могу двинуться с места. У меня здесь наблюдательный пункт.

Толя полез в карман, достал пачку печенья и протянул Илларии.

— Вы из уголовного розыска?

Иллария надорвала пачку и взяла печенье.

— Нет! — ответила она. — Я по личному розыску, мне нужно увидеть одного человека.

— Мне тоже. Но ожидание, даже самое мучительное, часто приятнее самой встречи. Кажется, я уже дождался!

К дому шла Маша, несла сумку — возвращалась из магазина. Толю она не видела.

— Почему вы не кидаетесь наперерез? — спросила его Иллария.

— Зачем? Недавно я плакался, что от меня ушла жена и жизнь кончена. Теперь она не верит, что я позабыл про жену и жизнь только начинается! Я сам в это не верю, но это так!

— Она тоже замужем?

— Маша Мешкова выйдет замуж только за меня! — торжественно объявил Толя. — Несмотря на то, что ее отец меня терпеть не может. Что с вами? — быстро спросил Толя, увидев, что Иллария пошатнулась.

— Ничего особенного, наверное, у меня начинается воспаление легких, не обращайте внимания! — Иллария выдержала паузу и с усилием спросила: — А как к вам относится... жена... этого отца?

— А он холостяк! — со злостью ответил Толя. — Самый тяжелый случай. Вся жизнь в дочери, и все, кто посягнет на дочь, — его враги!

— Я была почти уверена, что у него нет жены! — Иллария встала со скамейки и выпрямилась. — Пожалуйста, проводите меня до подъезда, у меня ноги сами не идут.

Толя послушно встал и взял Илларию под руку.

Когда они подошли к подъезду, Иллария попросила:

— Теперь откройте мне дверь, оказывается, у меня нет никаких сил!

Толя, толком не понимая происходящего, открыл дверь и впустил Илларию.

Иллария обернулась и сказала ему:

— Спасибо вам за компанию и за печенье!

Потом Иллария стояла на лестничной площадке пятого этажа и не решалась позвонить в дверь. Неизвестно, сколько бы так стояла Иллария, если бы не отворилась дверь соседней квартиры и оттуда не вышла женщина и, увидев Илларию, недоуменно не спросила:

— Вы ждете кого-нибудь?

— Да, — ответила Иллария. Но видя, что женщина не двигается с места и с подозрением смотрит на нее, Иллария поправилась: — То есть нет! Я сюда — и позвонила в двадцатую квартиру

Дверь отворила Маша.

— Виктор Михайлович дома? — неожиданно громко спросила Иллария.

— Нет, он в командировке, — ответила Маша.

— Тем лучше, это очень хорошо, что он в командировке! — сказала Иллария и вошла в квартиру.

Маша смотрела на нее с явным недоумением.

Надо было что-то говорить, и Иллария сказала:

— Здравствуйте, я знакомая Виктора Михайловича. Он когда вернется?

— Обещал сегодня, жду! — ответила Маша. — Может, вы пройдете в комнату? На вас лица нет!

— А куда же оно подевалось мое лицо? — Иллария прошла в комнату и опустилась на стул. — Я узнала ваш номер телефона, но оказалось, что вам недавно переменили номер и в справочном еще нет сведений.

— Вы запишите наш новый телефон! — предложила Маша.

— Пожалуй, не стоит, — покачала головой Иллария, — и приходить не стоило! Вы лучше не говорите отцу, что я здесь была.

Маша улыбнулась.

— Как я ему скажу, когда не знаю, кто вы!

— Я Иллария Павловна. С вашим отцом мы познакомились в Древнегорске.

— Тогда я про вас знаю.

Иллария испугалась.

— Если знаете плохое, лучше мне не передавайте!

— Он вам звонил, — улыбнулась Маша, — но не застал, вас выселили из гостиницы.

— Вы уверены, что он звонил именно мне?

— Конечно, он звонил в Древнегорск!

— Похоже, что мне! — Иллария побледнела и встала. — Нет, наверное, мне, даже наверняка мне, ну безусловно мне! Извините, это слишком сильное потрясение!

И ушла.

Иллария остановилась возле лифта, лифт был занят, горела красная лампочка. Иллария не стала ждать и начала спускаться по лестнице.

А мимо нее в кабине лифта проехал Мешков, который возвращался домой после командировки.

Он открыл ключом дверь, снял в коридоре плащ, повесил его на вешалку, положил портфель и вошел в комнату.

— Здорово, Маня! — он поцеловал дочь в щеку.

— Ну что? Ты ее встретил? — спросила Маша.

— Кого? — не понял Мешков.

— Илларию Павловну, она только что ушла?

— Иллария Павловна была здесь? — поразился Мешков. — Как она меня разыскала?

Раздался звонок в дверь.

— Наверное, она что-нибудь забыла, — сказал Мешков, улыбнулся и, продолжая улыбаться, пошел открывать.

В двери стоял Толя.

— С приездом! — сказал он Мешкову.

Тот рванул с вешалки плащ, оттолкнул Толю и, на ходу надевая плащ, кинулся вниз по лестнице.

— Ты не боишься, что я в этом промозглом дворе умру? — Толя обращался к Маше. — Почему ты не зовешь меня в дом?

— Потому что ты мне не нужен! — ответила Маша.

— Это обидно слышать, — искренне сказал Толя, — неужели нельзя мне найти какое-нибудь применение? Любое применение!

— Применение? — повторила Маша. — В этом что-то есть... Кажется, меня осенило.. Поди-ка в овощной магазин и принеси картошки... Два пакета... Ну, а если картошка крупная, можно три пакета...

Мешков выбежал во двор, завернул за угол и на остановке увидел Илларию. Она садилась в автобус. Мешков успел подбежать и, подняв вверх руки, подхватить Илларию. Он снял ее со ступенек, поставил на тротуар и повернул лицом к себе.

— Здравствуйте, Иллария Павловна! — все-таки он был рад ее видеть.

Иллария дернула плечами, высвобождаясь из рук Мешкова.

— Здравствуйте? Вы не надорвались?

Мешков только улыбнулся:

— Это бы было неправильно, если б я вас прозевал. Пошли обратно. Маня нас покормит.

— Спасибо, не могу, — вежливо отказалась Иллария. — Я ведь забегала на минуточку. У меня срочная работа, и дети заброшены.

— Ерунда! — махнул рукой Мешков.

— Нет, не ерунда! — Иллария обиделась. — Совсем даже не ерунда! До свидания! Вон, кажется, автобус идет. Тем, что я к вам пришла, я уже уронила свое достоинство.

— Чем вы его уронили? — изумился Мешков.

— Тем, что я вас разыскала. Я все-таки женщина. Вы-то не ходили в справочное бюро!

— Да не мог я пойти в справочное бюро. Я не знаю вашей фамилии! Вернемся ко мне, — снова предложил Мешков, — я прямо с дороги, в поезде сосед всю ночь храпел, я перемучился, я голодный.

— Ну и идите к себе домой, — разрешила Иллария, — я вас не держу!

— А ну вас к аллаху! — разозлился Мешков. — То вы сами приходите, то вас силой не затащишь!

— Вот, теперь я вас узнаю, вы в своем репертуаре! — и, мило улыбнувшись, Иллария быстро вскарабкалась по ступеням подошедшего автобуса.

— Будьте вы неладны! — выругался Мешков и полез вслед за Илларией.

Водитель закрыл двери, автобус номер 105 тронулся с места и покатил по Планетной улице.

Мешков подошел к Илларии, которая уже успела пройти вперед и занять свободное место.

— Возьмите билет! — сказала Иллария. — Я вам не взяла, я не знала, что вас угораздит поехать.

— Ах, да... — Мешков вернулся, взял билет и вновь подошел к Илларии. — Куда мы едем?

— Я еду домой. А вы куда — я не знаю, наверное, вы меня провожаете.

— Зря вы мне этот концерт устроили! — сказал Мешков.

Мужчина, который сидел рядом с Илларией, встал, Иллария поджала ноги, мужчина вышел в проход и направился к выходу. Однако Иллария не подвинулась, и поэтому Мешков продолжал стоять.

— Да не мог я узнать ваш адрес. Ну, хорошо, я пришел бы в справочную и сказал: «Мне, пожалуйста, адрес, зовут Иллария Павловна, фамилии не знаю, цвет волос шатеновый». Так, что ли?

— Понятия не имею.

— Что не имею, — передразнил Мешков. — Вы мне толком объясните, как я мог узнать?

— Откуда я знаю, как? — передернула плечами Иллария. — Если б вы хотели, наверняка узнали бы!

— В городе восемь миллионов, — кипятился Мешков. — Да, у вас редкое имя, может, единственное, может, только вас так обозвали...

— Спасибо! — вставила Иллария.

Но Мешков ее не слышал:

— Но по именам, даже по самым дурацким, адресов не сообщают и телефонов тоже! И где вы работаете, я не знаю! А вы вбили себе в голову и бубните — хотели... узнали...

— Вот вы опять на меня кричите! — Иллария встала. — А все уже сошли, и автобус уже стоит на конечной остановке.

Иллария быстро зашагала к выходу. Мешков за ней

Автобус остановился у стадиона «Динамо», напротив Северной трибуны.

Иллария спрыгнула с подножки на мостовую и пошла назад, пересекая неприметную и неширокую улицу, правда, всю в зелени, которая роскошно именовалась Дворцовой аллеей.

Мешков понуро плелся за Илларией.

— Мне на 42-й троллейбус, — сказала Иллария. — Он останавливается возле моего дома, и не вздумайте меня опять провожать.

Она резко повернулась к Мешкову.

— Виктор Михайлович, ведь вы бы обо мне и не вспомнили, если б я сама к вам не притащилась, я вас, конечно, не обвиняю...

— Неправда! — возразил Мешков. — Я звонил в гостиницу..

— Знаю... Но это потому, что я попросила Лазаренко передать вам про день рождения. Ведь это я за вами бегаю...

— Давайте пойдем в шашлычную, — перебил Мешков. — Тут недалеко!..

— Конечно, вам приятно, — грустно продолжала Иллария, — что есть на свете женщина, которая все время о вас думает, это льстит вашему самолюбию...

— Да бросьте вы ерундить!

Мешков сказал это мягко, снова пытаясь остановить Илларию, но это было бесполезным занятием.

— Сегодня я сделала открытие, вот я вас увидела, и знаете, у меня сердце даже не екнуло!

— Не екнуло? — Мешкову вдруг стало обидно.

— Нет! — Иллария понизила голос. — Значит, это было временное увлечение. Извините, если я вас огорчила Так что давайте попрощаемся и без адресов, без телефонов.

— Бьете меня моими же словами?

— Повторяю ваши слова, учусь! Школа жизни! — Иллария улыбнулась Мешкову, правда, улыбка веселой не вышла, и поднялась в троллейбус.

Мешков смотрел, как троллейбус трогается, затем сквозь заднее стекло увидел Илларию — она помахала ему рукой. Он тоже помахал.

Иллария ехала в троллейбусе и смотрела в окно. И, конечно, мысленно ругала себя за то, что не пошла обедать к Мешкову, сам звал, она не напрашивалась. Он же выбежал из дома и нагнал ее на остановке. Дура — круглая дура, треугольная, квадратная — какие еще дуры бывают — зигзагообразные? Но, в общем, она правильно поступила, все равно она ему

не нужна, все она ему правильно сказала, надо с этим кончать! Нет, надо было пойти обедать...

Мысли Илларии прервал раздраженный мужской голос:

— Гражданка, я к вам обращаюсь!

Иллария вздрогнула и подняла голову.

— Это вы ко мне?

— А к кому же!

— Вы кто такой, я вас не знаю! — сказала Иллария.

Пассажиры захихикали, а контролер побагровел.

— Контроль, предъявите билет!

— А у меня нет билета! В автобусе я еще брала билет, — Иллария порылась в кармане. — Не знаю, где он. В троллейбусе мне уже было не до билета Я заплачу штраф! — Она вынула из кармана кошелек и отдала его контролеру.

— Возьмите, сколько полагается.

Контролер кошелька не взял.

— Сами платите рубль!

— Как вы думаете, а сколько я должна заплатить, — спросила Иллария, — чтобы наш троллейбус поехал обратно и свернул на Планетную улицу, по которой вообще-то троллейбусы не ходят?

Оставшись один, Мешков стал злиться не столько на Илларию, сколько на самого себя. С какой же стати помчался он ее догонять, она с ним разминулась, и слава богу! Кто его просил проявлять деликатность?! И вот она в ответ, здравствуйте, сразу возгордилась и обхамила его. Прекрасно провел время — прокатался на автобусе, прослушал ее поучения и остался стоять на троллейбусной остановке, очень красиво! И еще помахал ей ручкой, старый болван, вместо того, чтобы повернуться спиной и к ней и к троллейбусу!

Именно в этом состоянии Мешков возвратился домой и на вопрошающий взгляд дочери ответил, придав лицу равнодушное выражение:

— Сплавил ее, от ворот поворот! Какое, в конце концов, мне до нее дело? Никакого мне нет до нее дела! — и в этот момент Виктор Михайлович увидел Толю.

Держа в руках пылесос, Толя стоял посредине комнаты.

Присутствие Толи было спасением.

— Ну? — прогремел Мешков. — Что ты здесь делаешь, голубчик?

— Собираюсь пылесосить квартиру, картошку я уже принес.

— Папа, пожалуйста... — попыталась предотвратить скандал Маша, но безуспешно.

Мешков шагнул к Толе и грозно остановился перед ним

— Твоя жена сбежала к другому, и поэтому ты переметнулся? Может быть, тебе нужна московская прописка?

Мешков теснил Толю, и тот отступал к стене.

— Папа, умоляю! — это опять была Маша.

— Ваша профессия, Виктор Михайлович, — напомнил Толя, — не наносить увечья, а наоборот, техника безопасности, то есть оберегать чужое здоровье

— Сейчас я должен обезопасить мою единственную дочь. Поставь пылесос на место и выкатывайся отсюда!

Толя преспокойно уселся в кресло.

— Наверное, вы поссорились с вашей дамой и вымещаете зло на мне!

— Моей дамой? — заревел Мешков и вырвал у Толи из рук пылесос.

Прозвенел звонок

— Нет у меня никакой дамы! — орал Мешков.

Маша открыла дверь.

Вбежала соседка. Сейчас на ней было модное платье, смешное и вульгарное.

— Я погляжусь в ваше зеркало, — пропела соседка. — Идет ли мне это платье?..

— Сейчас мы очень заняты, — Маша попыталась избавиться от этого визита, но соседка стала вертеться перед зеркалом.

— Что, у вас дома нет своего зеркала? — кинулся к ней Мешков.

— У меня другое освещение! С приездом, Виктор Михайлович! Как мне это идет? Машенька, ваше мнение мне очень дорого Вы кто? — обратилась она к Толе. — Машенькин друг? Вы каждый день мелькаете во дворе.

— Каждый день? — в ужасе повторил Мешков. — Маша, забери у меня пылесос. Зачем ты мне его дала? Значит, он бывает здесь каждый день...

Снова прозвенел звонок.

— Что это за проходной двор? — Мешков самолично бросился открывать.

В двери стоял пожилой мужчина с заискивающим лицом.

— Копчушки не желаете?

Мешков выхватил у продавца корзину, отнес в комнату и водрузил на стол.

— Теперь ты не отвертишься!

— Отдайте корзину! — потребовал продавец. — Вы не имеете права!

— Молчи, мошенник! — Мешков полез в корзину. — Смотрите, вот как обманывают людей среди бела дня в Москве!

Он развернул пакет... в нем лежали копченые рыбешки.

— Машенька, — пропела соседка, — хотите, я дам вам рецепт, как готовить салат из копчушки!

И тут захохотал Толя, за ним засмеялась Маша, захихикал продавец, и, наконец, засмеялся сам Мешков.

В понедельник Мешков шел по длинному коридору строительного треста.

В зале заседаний была распахнута дверь. Мешков через голову женщины, которая сидела при входе, заглянул внутрь и отыскал глазами глянцевую лысину Лазаренко.

— Вызовите мне, пожалуйста, Лазаренко! — шепотом попросил он женщину.

Женщина нагнулась к соседу и, как при игре в телефон, шепнула ему на ухо: «Лазаренко спрашивают!» Тот нагнулся к следующему и повторил: «Лазаренко спрашивают».

Лазаренко поднялся с места и вышел в коридор.

— Здорово! — сказал Лазаренко Мешкову. — Ты когда приехал?

— В субботу, — ответил Мешков, — и догадайся, кто в этот день у меня был?

— Иллария Павловна! — сказал Лазаренко, как будто Иллария каждый день ходила в гости к Мешкову.

— Значит, ты ее подослал? — с укором воскликнул Мешков. — Зачем ты ей дал мой адрес?

Женщина, сидевшая в дверях, обернулась.

— Тс!..

Лазаренко схватил Мешкова за руку и поволок в коридор.

— Да я ее в глаза не видел!

— А почему ты тогда догадался?

— Про кого же еще ты стал бы мне так срочно сообщать.

Мешков улыбнулся:

— Значит, действительно, сама разыскала!

— Молодец!

— А почему она молодец? — передернул плечами Мешков — Ну, разыскала...

— Я пошел! — сказал Лазаренко. — Наверное, уже слушается мой вопрос.

Но Мешков загородил ему дорогу.

— Эта история меня выматывает. Ну зачем мне Иллария Павловна? Для чего мне она?

— Если ты не знаешь, то я тем более, — ответил Лазаренко.

— Что мне теперь делать, подскажи!

— Раз так, — насмешливо засмеялся Лазаренко, — позвони ей!

— Не хочу я звонить, и, кроме того, я не знаю ее телефона!

— Узнай! Или не узнавай! — и Лазаренко ушел, оставив Мешкова в полной растерянности.

После работы Мешкова можно было увидеть возле киоска «Справочное бюро».

— Можно ли узнать домашний адрес?

Киоскер протянула Мешкову бланк.

— Заполните фамилию, имя, отчество, желательно год рождения, хотя бы приблизительно.

— Я могу заполнить все, кроме фамилии!

Киоскер рассердилась:

— Вы что, сюда пришли шутки шутить?

— У нее имя единственное в своем роде — Иллария! Это вообще не имя, а не поймешь что.

— Нельзя! — киоскер в сердцах захлопнула окошко

— Это мне повезло, что нельзя! — сказал Мешков закрытому окошку. — Теперь моя совесть чиста.

Но он не успел отойти от киоска, как сразу увидел на стенде афишу: «Всероссийская художественная выставка».

Мешкова будто насквозь пронзило. Он остановился, как вкопанный, оторопело поглядел на афишу, прочел адрес выставки и рядом увидел: «Открытие 15 сентября».

Мешков опять постучал в окошко и мрачно спросил:

— Какое сегодня число?

Киоскер узнала Мешкова и ехидно ответила:

— За справку платите пять копеек!

Мешков заплатил и получил официальный ответ на фирменном бланке «Сегодня 6 октября 1976 года».

Снег пошел, ранний октябрьский снег повалил.

Снег пошел, и поэтому в залах художественной выставки свет зажгли днем. От света забликовали стекла на картинах, а толстые лепные багеты заблестели фальшивым бронзовым цветом

Мешков медленно продвигался по залу. Только все посетители шли от картины к картине, а Мешков от одной рамы к другой, потому что на каждой раме были прикреплены этикетки с фамилией художника, и что самое главное, с его инициалами.

Мешков задирал голову, почти беззвучно шевелил губами:

— А-Эм.., Ве-Ве... И-Эл...

Мешков опускал голову, читал инициалы на картинах в нижнем ряду:

— А-Эм, А-Эм.., Ве-Ве.., Ве-Ве...

И вдруг:

— Овчаренко! — вслух прочел Мешков и тотчас спросил у молодого человека, стоявшего рядом: — Как вы думаете. Овчаренко Те Пэ... мужчина или женщина?

— Понятия не имею.

Мешков пошел разыскивать служительницу. Она дремала на табуретке, в полусне следя за тем, чтобы никто не попортил произведений изобразительного искусства.

— Скажите, пожалуйста, — разбудил ее Мешков, — Овчаренко Тэ Пэ — мужчина или женщина?

— А я почем знаю? — открыла глаза служительница.

— Вот беда, каталога нет.

— К закрытию наверняка напечатают! — утешила дежурная по залу.

— Вы случайно не знаете, кого из художников зовут Таисией Павловной?

— Не знаю, мой хороший. Вот Репина знаю — звали Ильей Ефимовичем, а что за Таисия Ивановна, с чем ее едят?

— Павловна, — поправил Мешков, сделал несколько шагов, присел на стул отдохнуть и пожаловался соседу: — Сколько картин понавесили, пока все пересмотришь!

— Мало! — взорвался сосед. — Очень мало, самые лучшие не повесили! — и исчез.

Мешков изумленно поглядел ему вслед, встал со стула, собираясь продолжать осмотр, и в этот момент увидел Таисию Павловну. Она шла по залу, энергично размахивая руками.

Мешков напустил на себя вальяжность.

— Здравствуйте, Таисия Павловна! — он почти пропел эти слова.

— Вот это да! — удивилась Таисия. — Вот это не ожидала! С каких это пор вы интересуетесь живописью?

— А я ею не интересуюсь, — ответил Мешков, — разве вы забыли, что я ничего не знаю про Джотто?

— Тогда зачем вы сюда пришли?

— По делу! — он достал из кармана листок бумаги. — Как ваша фамилия, тут у меня записано, есть Алсуфьева Т. П., Гусарова Т. П. и, наконец, Овчаренко, тоже Т. П., правда, я не все картины обошел, может, еще есть Т. П.?

— Овчаренко зовут Тихоном Петровичем! — Таисия Павловна поначалу не догадалась к чему клонит Мешков. — Зачем вам сдалась моя фамилия?

— Хочу взглянуть на ваши картины! — схитрил Мешков.

— Пойдемте!

Художница резко встала с места, Мешков заторопился за ней, как вдруг она остановилась.

— Чуть было не купилась, вот что значит авторское тщеславие! Вы разыскиваете Илларию? Вам нужен наш телефон?

— Да! — ответил Мешков.

— Не должны вы ей звонить, зачем это, к чему это приведет?

Тут Таисию окликнули:

— Алсуфьева, Таисия Павловна! К вам из редакции...

— Всего доброго! — попрощался Мешков и язвительно добавил: — Телефон я узнаю в вашей организации...

Несколько дней спустя Мешков, как всегда, сошел с автобуса возле своего дома, но не завернул во двор, а прошел вперед по улице Будка телефона-автомата оказалась свободной.

На телефонный звонок сняла трубку Иллария.

— Алло!

— Иллария Павловна, это вы? — спросил Мешков.

— Да! Это я! — ответила Иллария недрогнувшим голосом. — Таисия мне рассказала, что вы разыскиваете мой телефон, и я уже третий день боюсь из дома выйти.

— Совершенно зря, — покачал головой Мешков, — вот что я вам хочу сказать...

— Ненавижу объясняться по телефону! — решительно объявила Иллария. — Все, что вы захотите мне сказать, скажете лично.

— Пусть будет по-вашему, — согласился Мешков — Тогда посидим в шашлычной.

Вскоре Мешков ждал Илларию возле шашлычной, которую сегодня украшало объявление «Санитарный день».

Вот появилась Иллария, пошла навстречу Мешкову и, высвободив из перчатки, протянула ему руку.

— Привет!

— Привет! — Мешков легонько пожал протянутую руку. — На вас опять новая шляпа!

— Да, я люблю шляпки, — Иллария весело улыбнулась. — Я представляю, как вы ходили по выставке, все таблички изучали, искали Т. П. Грандиозно! Я потрясена!

— Пришлось потрудиться! — Мешков тоже улыбнулся. — Вы извините, я думал, мы посидим в шашлычной, но видите, какая неудача — санитарный день.

— У меня все равно времени в обрез. — Иллария пошла по направлению к метро. — Мы с Таисией сегодня уезжаем на этюды, вернемся к праздникам, пятого ноября, я набрала чертежей с собой, буду работать в гостинице.

Некоторое время они шли молча, а возле метро, не сговариваясь, вошли на территорию стадиона. Они пошли по дорожке, давя на асфальте мокрые листья.

— Ну, все-таки, что вы мне хотели сообщить? — спросила Иллария. — Зачем-то вы меня вызывали?

— До вас у меня была спокойная жизнь, — невесело ответил Мешков, — я мотался по своим командировкам, ходил на футбол, в домино играл, в преферанс. Душевная тишина, вот что у меня было.

— Значит, из-за меня вы бросили преферанс?

— Из-за вас одно беспокойство, — Мешков не глядел на Илларию. Мешков поглядел на афишу, которая висела у входа в кинотеатр.— Вас нету, а все равно сплошная нервотрепка!

— Может, вы по мне скучаете?

— Никогда! — заверил Мешков. Теперь он увидел, что штакетник у входа на Южную трибуну, чуть правее кинотеатра, был раздвинут. И, не дожидаясь согласия Иллории, Мешков втиснулся в узкий проход. Иллария за ним.

— И давайте договоримся, — продолжал Мешков, он продирался сквозь заграждения. — Я, думаю, так будет лучше. Вы ко мне не приходите, я вам не звоню, мы друг друга не ищем.

Иллария даже развеселилась:

— Чтоб это сообщить, вы разыскивали меня с такими трудностями? Вы непостижимы!

Сейчас они прошли на трибуну и оказались одни на всем стадионе. Они стояли между одиннадцатым и двенадцатым рядом, и было непривычно тихо. Они смотрели на поле стадиона, застеленное огромным брезентом, и на безжизненные сетки на футбольных воротах. Мешков достал из кармана газету, расстелил ее на деревянной скамье, и они сели рядом

Они помолчали самую малость. Потом Мешков усмехнулся:

— Скинемся по рублику? Вы за каких будете, за синих или за белых?

Иллария тоже усмехнулась:

— Скинемся! А вы за каких?

— Я за синих!

— Тогда я тоже буду за синих!

— Да нет, — покрутил головой Мешков, — мы должны болеть за разные команды! Вы будете за белых, белых!

— Я буду за белых, белых! — повторила Иллария.

Оба улыбнулись.

И тут возле них возник служитель и грубо спросил:

— Вы еще как сюда попали? Посторонним запрещено! Уходите!

Иллария и Мешков покорно ушли.

Они снова шли по асфальту, закиданному листьями. И уже возле метро Мешков спросил:

— Вы куда едете?

— Снова в Древнегорск!

— Меня туда силой не затащишь! — сказал Мешков. — Вы поймите, я люблю свою бродячую профессию, люблю таскаться со стройки на стройку, вокзалы люблю, аэродромы. Это моя привычная жизнь. Я не оседлый. Я не могу ходить с женой в кино и к родственникам...

Иллария резко повернулась, сделала несколько быстрых шагов, толкнула тяжелую дверь метро и исчезла...

Иллария вернулась домой и с порога крикнула:

— Ты знаешь, Виктор Михайлович приедет ко мне в Древнегорск!

— Только этого нам не хватало! — отозвалась Таисия Павловна.

Виктор Михайлович Мешков возвращался домой. Сейчас он был убежден, что правильно порвал с Илларией и не будет испытывать никаких угрызений или сожалений. Чтобы еще более убедиться в этом, он прихватил бутылку вина и торт «Подарочный» и в подъезде собственного дома повстречался с Толей Мешков собрался захлопнуть дверь лифта...

— Меня обождите! — поздоровался Толя. — Добрый вечер!

— Стоп! — сказал Мешков. — Мне не нравится, что ты женатый!

— Мне тоже, — сказал Толя.

— Сегодня я хочу побыть с дочерью наедине!

— Вы должны понять, что я хороший, и поэтому я посижу во дворе!

Когда Мешков пришел домой, то, ставя на стол вино и торт «Подарочный», сказал:

— Маня, у меня тут событие, в общем-то даже не событие, одним словом, гора с плеч, а может, и не гора с плеч, словом, надо отметить.

— Хорошо, папа, — согласилась Маша. — Только давай обождем Толю, он должен прийти с минуты на минуту!

У Мешкова перехватило дыхание.

— Он сегодня уезжает в Златоуст, с женой разводиться... — добавила Маша.

— Он уже пришел, — сказал Мешков.

— Он во дворе? — спросила Маша.

— Во дворе, — ответил Мешков. — Ему нравится наш двор.

Если в Москве еще выпадал и таял снег, то в Древнегорск зима пришла всерьез, снег лежал плотно, ветер дул ледяной, пронизывающий, и поэтому у Таисии на этюде был такой вид, что прохожие вздрагивали. На голове шапка-ушанка, тесемками завязанная под подбородком, через лицо повязан серый оренбургский платок, только глаза видны.

Одета Таисия была в овечий тулуп, на ногах валенки, на валенках галоши. Писала Таисия Павловна церкви, которые зимой особенно светлы и чисты.

Таисия отчаянно била кистью по картонке и не заметила, как подбежала Иллария.

— Тася, ты с ума сошла, мы же опаздываем на поезд!

— Кофе принесла? — с трудом выговорила художница.

— Какой кофе? Давай скорей сворачивайся! Ты совершенно окоченела!

— Вранье! — возразила Таисия. — Когда я пишу, я никогда не мерзну!

Приближался к Москве скорый поезд.

— Раз он не приехал, не написал, не позвонил,— говорила Иллария,— значит, действительно, все...

— Он тебе не пара!

— Да, он мне не подходит, точнее, я ему не подхожу. Я ему не нравлюсь, вот в чем закавыка..

— Ты само загляденье,— вспыхнула Таисия. — Просто он не мужчина, а так... солома!

— Я достану чемодан!.. — Иллария прекратила разговор и выволокла из-под полки чемодан с блестящей ручкой, которую поставил когда-то часовщик Иван Матвеевич.

Потом Иллария ногой проталкивала тяжеленный чемодан по коридору. Чемодан, комкая ковровую дорожку, медленно продвигался к тамбуру.

Таисия Павловна сошла на платформу первой:

— Носильщик! Носильщик!

— Нам, как всегда, не везет,— сказала Иллария, переводя дух, когда чемодан соизволил, наконец, покинуть поезд,— достали билеты в последний вагон, всех носильщиков разобрали по дороге.

— Носильщик! — кричала Таисия Павловна. — Иля, стой здесь, я его найду и приведу.

— Не надо,— без всякого выражения проговорила Иллария. — Я сама донесу, если я надорвусь, это не имеет теперь никакого значения.

— Не суетитесь,— посоветовала проводница,— ждите, народ схлынет, явятся носильщики по второму заходу.

Иллария покорно присела на чемодан, Таисия стояла рядом, нетерпеливо переминаясь с ноги на ногу, злилась.

На платформе становилось свободнее. Пассажиры исчезали в темной глубине вокзала, появились какие-то люди с тележками, и проводницы складывали в них тюки с бельем

— Где же носильщики? — У Таисии Павловны истощилось терпение. — Все-таки я пойду, поищу...

Продолжая говорить, она сделала несколько шагов, как вдруг остановилась и смолкла.

Иллария медленно поднялась с чемодана и выпрямилась.

По перрону быстро шел Мешков. Он взялся за поручни и заглянул в предпоследний вагон, явно собираясь войти.

— У нас все сошли,— сказал ему проводник предпоследнего вагона

Мешков двинулся дальше по перрону и увидел Илларию.

Он увидел Илларию и теперь шел к ней.

Иллария не шевелилась и только смотрела на Мешкова расширенными глазами.

Мешков приблизился к Илларии. Он не поздоровался, не обнял Илларию, не поцеловал ее, он только сказал:

— Давайте-ка вашу бандуру!

Он взялся за новенькую ручку, оторвал чемодан от бетонной платформы и пошел с ним к вокзалу. Иллария пошла рядом с Мешковым.

Таисия потащилась сзади

Мешков и Иллария не говорили ни слова. Они шли как чужие, как незнакомые. Потом Иллария не выдержала, всхлипнула и заплакала. Она заплакала, как плачут маленькие дети, слезы градом покатились по лицу, губы запрыгали.

Тогда Мешков свободной левой рукой обнял Илларию за плечи

— Дурочка,— сказал Мешков,— глупая женщина!..

Так они шли дальше, левой рукой Мешков держал Илларию за плечи, и они оба не заметили, как вдруг чемодан отделился от ручки, боком, тяжело ударился о платформу, перевернулся, дернулся и остался лежать.

Теперь вместо чемодана Мешков нес только ручку, новенькую и блестящую.

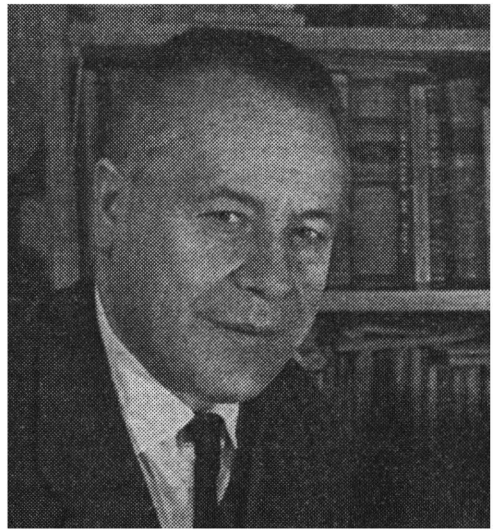
— Чемодан... Вы опять сломали чемодан, что это у вас за странная привычка ломать чужие чемоданы! — закричала Таисия Павловна.

Но Иллария и Мешков ее не слышали. Они уходили все дальше и дальше.

Таисия Павловна стояла над поверженным чемоданом, что-то кричала и размахивала руками.

Но Иллария и Мешков были уже далеко.

Преданность искусству



И. П. Копалин (1900—1976)

Нелегко писать о друге, которого уже нет среди нас, с которым плечо к плечу пройдены годы, чья жизнь была неразрывно связана с многотрудной биографией нашего искусства кинорепортажа.

Илью Петровича Копалина называли патриархом советского документального кино, и это было справедливо и заслуженно. Он доподлинно был одним из основоположников нашей кинопублицистики. Более чем полвека назад Копалин убежденно и безоговорочно примкнул к славной плеяде первопроходцев революционного искусства жизненной правды. Их было немного, этих энтузиастов: Дзига Вертов, Михаил Кауфман, Владимир Ерофеев, Эсфирь Шуб, Ирина Сеткина, Елизавета Свилова, Иван Беляков... В этой плеяде Илья Копалин был самым молодым. Тогда он только-только пришел из села в большой город и, оказавшись на киностудии, проявил живой интерес к кинохронике. Дзига Вертов обратил на него внимание и привлек к работе в своей группе «киноков». Помню, Вертов говорил мне о молодом Копалине: «Я почувствовал в этом застенчивом, восприимчивом деревенском пареньке не только исполнительного и необыкновенно трудолюбивого помощника, но и очень способного, потенциального единомышленника». И он не ошибся. Илья очень быстро стал активным разведчиком — «киноком», проявил чутье и остроту восприятия событий и явлений жизни.

Проработав бок о бок с Ветровым и поднявшись на первоначальные ступени мастерства, Копалин смело шагнул в самостоятельную работу. Он стал одним из организаторов «Совкиножурнала» и выпустил его первые шесть номеров. В 1927 году он начал работать как автор-режиссер хроникально-документальных фильмов.

Так полвека назад родился большой художник, мастер кинопублицистики Илья Копалин. Я, тогда еще молодой фотокорреспондент, с замирающим от зависти и восхищения сердцем наблюдал за кинохроникерами, мечтая взять в руки кинокамеру. На киностудию я пришел в начале тридцатых годов, когда за спиной у Ильи Копалина были уже большие фильмы, киножурналы. С тех пор мы шли с ним рядом, плечо к плечу, нас навсегда сроднила преданность искусству кинорепортажа.

Илья Копалин пользовался любовью и большим уважением коллектива за свою честность, прямоту, за доброту и справедливость в отношениях с товарищами. Внешне удивительно скромный, застенчивый, никогда не повышавший голоса, он мог в любой ситуации ринуться в полемический бой, мужественно стать на защиту попавшего в беду друга, смело и принципиально выступить где угодно, если считал это необходимым. Товарищи всегда знали, что для коммуниста Ильи Копалина высшим законом жизни был внутренний зов совести. Эту черту он сохранил до конца своих дней. Никогда он не похвалил того, что считал плохим, и не уклонялся от защиты того, что высоко оценивал.

У Ильи Копалина много фильмов, которые наглядно подтверждают, что их автор всегда

был художником передовой линии, художником активным, ищущим.

В 1940 году меня по-настоящему обрадовал его фильм «На Дунае». Это была значительная, принципиальная победа коллектива операторов и режиссеров Ильи Копалина и Иосифа Посельского. Фильм утверждал искусство острого политического кинорепортажа, глубоко осмысливавшего явления жизни. Был уже канун Великой Отечественной войны, завершался большой период становления искусства образной публицистики, искусства, готового к большим свершениям.

В годы войны творчество Ильи Копалина поднялось как бы на новый уровень, обрело еще большую глубину авторского взгляда. В этот период незабываемым событием для всех нас стал родившийся в огне неимоверных испытаний первый военный документальный полнометражный фильм «Разгром немецких войск под Москвой».

Эти строки не могут претендовать на исчерпывающий очерк о творческом пути большого художника. Сейчас моим пером движет неостывшее чувство глубокой скорби. Об Илье Копалине, о созданных им фильмах, о поколениях кинохроникеров, которых воспитал он, добрый, терпеливый и вдумчивый педагог, будет, видимо, написано немало. Это наш долг — и его соратников и его последователей-учеников.

Мы, товарищи Ильи Копалина, сохраним в памяти дорогой образ близкого друга, образ человека, жизнь которого была образцом преданности любимому искусству, честного самоотверженного служения родной стране, своему народу.

Роман Кармен

Мы считаем себя копалинцами

Кажется, совсем недавно мы отмечали 75-летие со дня рождения и 50-летие работы в кино Ильи Петровича Копалина. Всего месяц назад мы приветствовали его в президиуме III съезда кинематографистов СССР... Он был полон энергии и оптимизма. И, как всегда, волновался за своих учеников...

И вот это страшное известие — умер Копалин

Какой нестерпимой болью оно пронзило сердце...

Только что несколько дней я провел в Государственном киноархиве в Красногорске. В многочисленных карточках каталога стояла знакомая фамилия — Копалин

Сколько бесценных документов кино!

20-е годы. Киноразведчик Илья Копалин, ученик и сподвижник Дзиги Вертова: «Шагай, Совет!», «Москва», «На ленинском пути»

Годы первых пятилеток: «Обновленный труд», «За урожай!», «В селе Заметчино», «Халхин-Гол»...

Годы войны. «Разгром немецких войск под Москвой», «Освобожденная Чехословакия»...

Послевоенные годы: «День победившей страны», «Первый рейс к звездам», «Страницы бессмертия», «Набат мира».

Да разве можно перечислить все фильмы, созданные им!.

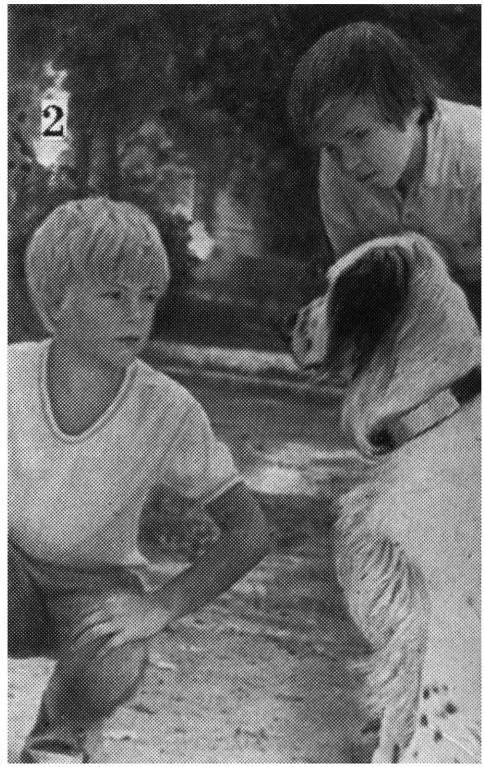
Воспитанный Коммунистической партией, Илья Копалин горячо любил свою Родину и эту любовь завещал нам, своим ученикам. А учеников у него много, очень много. Они во всех уголках земли. И в каждой из их лент незримо присутствует их учитель — Илья Петрович Копалин

Он был для нас не только профессором ВГИКа, народным артистом СССР, лауреатом Государственных премий СССР. Он был для нас не только учителем, другом. Он был для многих из нас отцом

Мы, все его ученики, всегда стремились и будем стремиться фильмами своими быть достойными высокого звания — копалинец.

М. Литвяков

«Белый Бим — черное ухо»
Режиссер Ст. Ростоцкий, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького
1. Степановна — В. Скворцова, милиционер — М. Розанов
2. Толик — В. Воробьев, мальчик — И. Капустин
3. Будочница — Л. Соколова
4. Иван Иванович — В. Тихонов, врач — Л. Мышева



В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» БУДУТ ОПУБЛИКОВАНЫ

Материалы, посвященные актуальным проблемам советской кинематографии в свете решений XXV съезда КПСС:

отчет о состоявшейся в редакции теоретической конференции, посвященной проблемам методологии изучения советского и зарубежного киноискусства;

творческие портреты актеров Н. Крючкова, Е. Леонова, Л. Гурченко, С. Чокморова;

«Беседы за рабочим столом» — размышления о современной кинопублицистике документалистов А. Слесаренко и Б. Рычкова;

диалог о проблеме «интересного фильма» ведут кинорежиссеры Ролан Быков и Сергей Соловьев;

беседа за «круглым столом» «ИК», посвященная актуальным проблемам операторского мастерства;

«Экран Олимпиады-80 в Москве» — обсуждение проблем спортивного фильма, в котором принимают участие выдающиеся советские спортсмены, драматурги, режиссеры, критики;

подборка «Мультипликация сегодня и завтра», в которой участвуют режиссеры Ф. Хитрук, А. Курчевский, А. Котеночкин, Ю. Норштейн и другие;

статьи кинодраматургов В. Мережко и О. Агишева о гранях современной темы и ее эволюции;

исследование Р. Юренева, посвященное творческой деятельности Сергея Эйзенштейна за рубежом;

воспоминания и статьи, посвященные творчеству кинорежиссера Игоря Савченко;

подборка материалов к 50-летию выхода на экраны фильма Всеволода Пудовкина «Мать».

В разделе «За рубежом»:

материалы международной дискуссии «Экран социалистического мира»;

материалы Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте;

обзоры международных кинофестивалей в Карловых Варах, Кракове, Варне и др.;

статья Ирины Рубановой об эволюции «системы звезд» в мировом кинематографе;

творческие портреты известных кинематографистов социалистических стран — Казимежа Куца, Золтана Фабри, Эрвина Гешоннека;

«Письма из Нью-Йорка» нашего корреспондента в США Юрия Комова;

в планах журнала публикация сценария Е. Григорьева и О. Никича «Иванцов, Петров, Сидоров», С. Жгенти «Секретарь райкома», Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Странная женщина», А. Гельмана «Обратная связь», А. и Б. Стругацких «Сталпер», а также сценарий фильма М. Антониони «Профессия: репортер»

и другие материалы.

Индекс 70402